

Tesis Doctoral  
presentada por  
Olalla Colás

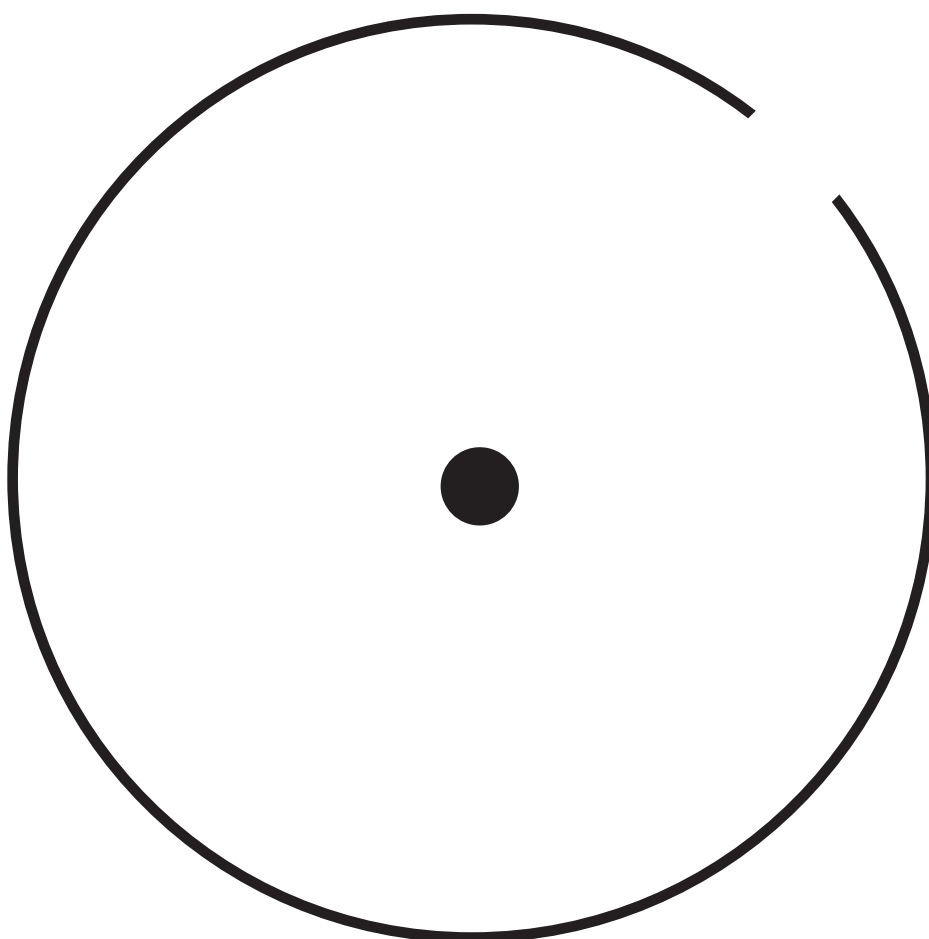
Bajo la dirección de  
María del Mar  
Bernal Pérez

# EN ABSOLUTO

---

Una reflexión en torno a la búsqueda del Absoluto romántico  
en el trasfondo espiritual del arte contemporáneo

2019







Tesis Doctoral  
presentada por  
Olalla Colás

Bajo la dirección de  
María del Mar  
Bernal Pérez

# EN ABSOLUTO

---

Una reflexión en torno a la búsqueda del Absoluto romántico  
en el trasfondo espiritual del arte contemporáneo

2019



Programa de Doctorado en Arte y Patrimonio  
Departamento de Dibujo



*Que bien sé yo la fonte que mana y corre,  
aunque es de noche.*

*Aquella eterna fonte está escondida,  
que bien sé yo do tiene su manida,  
aunque es de noche.*

*Su origen no lo sé, pues no le tiene,  
mas sé que todo origen de ella viene,  
aunque es de noche.*

San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*.



## **Agradecimientos**

Gracias a mi familia: a Raquel, a mi madre, a mi padre, a Mari, a Manolo, a Fati, a Pao, a Abril, a Aylén, a Jorge, a Juanfra, a Marili y a Valen; por vuestra paciencia y por estar siempre ahí.

Gracias a mis amigos por soportar con cariño el desarrollo de esta tesis, por vuestras opiniones y por vuestra escucha.

Gracias a María del Mar Bernal, directora de esta tesis, por sus sabios consejos y su apoyo constante.

Gracias al personal de la Biblioteca de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla por su buen hacer.

A todos, gracias por existir.



## RESUMEN

La tendencia a absolutizar forma parte de la naturaleza humana. Con ella las personas dibujamos un mundo polarizado en cuyos extremos opuestos se sitúan dos caras de una misma moneda. El arte es la herramienta de expresión de todo lo humano y como tal refleja esta tendencia.

La revolución cultural y social que supuso el inicio de la Modernidad inclinó la balanza de lo Absoluto desde su extremo afirmativo hasta el negativo, haciéndole perder la mayúscula inicial en este proceso. La perspectiva actual del absoluto permite contemplar un ancho espacio intermedio desde el que crear otros mundos posibles.

La práctica consciente de un arte implicado en la vida real ofrece la oportunidad de considerar al arte como una vía alternativa de conocimiento y de transformación de la realidad. Una alternativa no excluyente, que camina de la mano de la filosofía y que renueva el concepto de lo absoluto expandiendo su significación: el arte puede ser libre, incondicionado e ilimitado en sus propuestas; y al mismo tiempo, estar en relación con todo lo demás. Ser absoluto y ser relativo.

El arte posee la capacidad de poner en suspenso la realidad para moverse entre sus pliegues, adentrarse en sus grietas y ensancharlas hasta dejar pasar la luz. En él tienen cabida la afirmación, la negación y todos los mundos que seamos capaces de imaginar entre ambos extremos.





## **ABSTRACT**

The tendency to absolutize is part of human nature. With it people draw a polarized world in whose opposite ends are placed two sides of the same coin. Art is the tool of expression of everything human and as such reflects this trend.

The cultural and social revolution that marked the beginning of Modernity inclined the balance of the Absolute from its affirmative end to the negative, making it lose the initial capital in this process. The current perspective of the absolute allows contemplating a wide intermediate space from which to create other possible worlds.

The conscious practice of an art involved in real life offers the opportunity to consider art as an alternative way of knowledge and transformation of reality. A non-exclusive alternative that walks hand in hand with philosophy and that renews the concept of Absolute by expanding its meaning: art can be free, unconditioned and unlimited in its proposals; and at the same time, be in relationship with everything else. Be absolute and be relative.

Art possesses the capacity to suspend reality to move between its folds, to enter into its crevices and to enlarge them until the light passes through. In him they fit the affirmation, the negation and all the worlds that we are able to imagine between both ends.



## ÍNDICE

<b>Introducción: términos que son comienzos</b>	17
1. Del título de la tesis	17
2. Objetivos de la tesis	23
3. Estructura de la tesis	25
4. Metodología de la tesis	28

## CAPÍTULO 1

<b>Lo absoluto: definición de lo indefinido</b>	33
La liberación del absoluto	35
Lo absoluto en la red de internet	46
La naturaleza de lo absoluto	66
Tabla 1. Tipos de absoluto	75
Tabla 2. Entes absolutos/entes no absolutos	79
Tabla 3. Existencia y conocimiento de lo absoluto	84
Tabla 4. Expresión de lo absoluto	87
Tabla 5. Formas de lo absoluto en filosofía	103
Tabla 6. Filosofía de la totalidad	116
Las doctrinas de lo absoluto	121
Tabla 7. Dualidades esenciales	138
Tabla 8. La vía negativa	144
El arte plural	167

## CAPÍTULO 2

<b>La abstracción: determinación de lo indeterminado ....</b>	<b>179</b>
Querencia de lo absoluto .....	183
La abstracción en la red de internet .....	192
La abstracción en filosofía .....	205
La abstracción en el arte .....	218
El arte de lo absoluto .....	253

## CAPÍTULO 3

<b>Catálogo de palabras .....</b>	<b>261</b>
Características del catálogo .....	263
Lexicón: <i>absoluto</i> y <i>abstracción</i> .....	265
Tabla 9. <i>Absoluto</i> y <i>abstracción</i> : etimología .....	265
Tabla 10. Relación comparativa: <i>absoluto</i> y <i>abstracción</i> ...	266
Tabla 11. Términos afines a <i>absoluto</i> y a <i>abstracción</i> .....	267
Tabla 12. Términos opuestos a <i>absoluto</i> y a <i>abstracción</i> ...	268
Tabla 13. Fórmulas de uso de <i>absoluto</i> y de <i>abstracción</i> ....	269
Tabla 14. Contraposiciones: <i>absoluto</i> y <i>abstracción</i> .....	270
Tabla 15. Contraposiciones absolutas en el arte .....	271
Tabla 16. Las formas de lo absoluto en el arte .....	272

## CAPÍTULO 4

<b>Dos caminos: arte y filosofía</b>	279
El telos de la filosofía	281
El telos del arte	289
Dos caminos convergentes conducen a un mismo lugar	303
La creación artística hoy: supuestos	308
La actividad artística hoy: propuestas	316

## CAPÍTULO 5

<b>Los intersticios del arte</b>	337
La dialéctica de los opuestos	341
Tabla 17. Afirmación versus negación	343
Tabla 18. El espacio del arte	345
Tabla 19. Los intersticios del arte	347
Grupos conceptuales	349
Tabla 20. Las dualidades esenciales	352
Tabla 21. La libertad	357
Tabla 22. El control	358
Tabla 23. La verdad	363
Tabla 24. La identidad	367
Tabla 25. El conocimiento	372
Tabla 26. La creación artística	377

<b>CONCLUSIONES</b>	379
---------------------	-----

<b>Índice de figuras</b>	385
--------------------------	-----

<b>Referencias</b>	411
--------------------	-----

1. Libros	411
-----------	-----

2. Catálogos de exposiciones	415
------------------------------	-----

3. Artículos en publicaciones periódicas	417
--	-----

4. Entrevistas en publicaciones periódicas	418
--	-----

5. Documentación electrónica	419
------------------------------	-----

6. Diccionarios y libros de consulta	420
--------------------------------------	-----

7. Fuentes secundarias	422
------------------------	-----

8. Bibliografía consultada	423
----------------------------	-----

## INTRODUCCIÓN: TÉRMINOS QUE SON COMIENZOS

### 1. Del título de la tesis

La presente tesis lleva por título *En absoluto, una reflexión en torno a la búsqueda del Absoluto romántico en el trasfondo espiritual del arte contemporáneo*.

El interés por el concepto *absoluto* parte de un impulso intuitivo. Suele decirse que un artista pinta durante toda su vida el mismo cuadro. Aunque la referencia exclusivamente pictórica resulte hoy obsoleta -si tenemos en cuenta la expansión técnica y formal de la que disfruta la creación contemporánea- el trasfondo continúa siendo válido.

La variedad de expresiones formales o temáticas por las que un artista puede transitar a lo largo de su trayectoria profesional no es óbice, incluso para el más ecléctico de ellos, para que exista un nexo común a todas y cada una de sus creaciones. Este vínculo responde a un imperativo íntimo e indeterminado del que el artista va tomando consciencia con el paso de los años, cuando la suma de sus experiencias es lo suficientemente dilatada como para permitirle obtener una visión global acerca de sus propios interrogantes.

Embarcarse en la elaboración de una tesis doctoral, con la profundidad y el rigor teórico que esto exige, es una oportunidad de adentrarse en esos interrogantes desde una óptica inédita para un artista, por lo general habituado a un tipo de especulación sensitiva. Es por ello que hablo de un impulso intuitivo al referirme al tema central de esta tesis: la elección del término *absoluto* como eje de toda la investigación responde a un criterio intuitivo.

Si hubiera tenido que expresar gráficamente sobre qué deseaba hablar habría dibujado un círculo. Un círculo ce-

rrado y perfecto. La imagen de tal figura encierra para mí misterios tan indeterminados como intensos. Enigmas que se me figuran insondables, a cuya investigación podría dedicar toda una vida. Como sucede que una tesis doctoral requiere de explicaciones teóricas basadas en palabras, la primera tarea que debía enfrentar en mi investigación era encontrar aquella palabra que en el lenguaje verbal desempeñase la misma función que el círculo cumple en el lenguaje visual. Esa palabra es *absoluto*.

A lo largo de la investigación he podido constatar la frecuencia con que el término *absoluto* o la noción de su significado se repiten en la bibliografía referida a la teoría artística sobre la que he trabajado. Como artista, la intuición es la herramienta de conocimiento que me merece mayor confianza. Como investigadora, puedo decir que el resultado del análisis realizado resuelve positivamente aquello que la intuición apuntaba, abriendo además nuevas vías.

Es necesario señalar una peculiaridad que acompaña a la escritura de la palabra *absoluto*. Es posible encontrar el término con su letra inicial escrita en tanto en mayúscula como en minúscula, principalmente en sus variantes *el absoluto* y *lo absoluto*. El primer caso suele responder a un contexto filosófico y/o religioso, mientras que el segundo se corresponde con la perspectiva contemporánea del concepto. El criterio elegido para esta tesis es el que sigue: de modo general, el término se escribirá con todas sus letras minúsculas; el empleo de la mayúscula inicial se limitará a aquellas situaciones en que los textos sobre los que se desarrolla la argumentación así lo hagan, con el fin de mantener la coherencia en el discurso.

El término *absoluto* reúne en sí mismo los distintos aspectos sobre los que tratarán estas páginas. Más allá de la imagen del círculo, lo absoluto se muestra como un elemento común dentro de una disparidad estética y temática. Lo absoluto como búsqueda, como intención. Como



consuelo o como respuesta. Una expresión espiritual. Lo absoluto, imbricado en el pensamiento y en la vida, se afirma y se niega, se busca y se rechaza. Se emplea como instrumento extremo con el que evidenciar su propio descrédito. Lo absoluto como la expresión más radical de nosotros mismos.

Una mirada alrededor devuelve de un modo u otro ideas que conducen a totalidades, a infinitos, a extremos que se alejan y después se tocan: los mensajes transmitidos en los medios de comunicación de masas o la red de internet, las conversaciones entre amigos, la publicidad, las intervenciones artísticas, los textos en torno al arte, las opiniones de los artistas, el pensamiento filosófico, el polarizado espectro político,... En todos esos lugares he topado más temprano que tarde con conceptos que giran alrededor de ideas absolutas. Empleado como atributo, lo absoluto manifiesta ser un elemento esencial en la definición de muchos conceptos que manejamos habitualmente.

Este discurso se configura además con la constatación de la existencia de un punto de encuentro entre las preocupaciones artísticas y filosóficas, particularmente en lo referente a las corrientes de pensamiento que arrancan en la Modernidad y llegan a nuestros días. Los cambios sociales e históricos iniciados en el Renacimiento crearon durante la Ilustración el terreno ideal para la constitución de una sociedad radicalmente distinta de la precedente. Una gran parte de las creencias que sostuvieron la cultura occidental durante siglos fueron puestas en cuestión, haciendo tambalear sus cimientos y dando paso a nuevas visiones del mundo y de los seres que lo habitan.

La sociedad moderna se caracterizó por su visión individualista y antropocéntrica, en la que la razón instrumental se convirtió en el principal valedor del humanismo. Es en este contexto que surge el Romanticismo, fuertemente agarrado de la mano de la filosofía idealista. Tanto uno como otro ejercen aún hoy una notable influencia en el

pensamiento y el arte, en los que no es difícil detectar sus mismos anhelos.

El pensamiento romántico incidió particularmente en dos aspectos que han afectado en gran medida al discurso artístico posterior: la búsqueda de la libertad y el traspaso de los valores religiosos -denostados por el pensamiento racionalista- a la naturaleza. La ruptura con el Absoluto religioso supuso trasladar las inquietudes espirituales, y también su necesaria expresión artística, a elementos de la naturaleza. Esto incluyó el traspaso de símbolos y emblemas y también de nociones relacionadas con el temor de Dios -que pasará a configurar el concepto de lo sublime- o su ubicuidad. Esta última característica, hasta entonces solo achacable a Dios, entronca directamente con conceptos como la atribución de características humanas a elementos de la naturaleza o la idea de la inmanencia que subyace en determinadas corrientes artísticas contemporáneas.

El pensamiento moderno procuró una ruptura radical con los valores férreamente afirmativos de la sociedad medieval. Por contra, las nuevas corrientes de pensamiento iniciaron un camino de negación por el cual afirmaciones hasta ese momento incuestionables fueron poniéndose en entre dicho una tras otra.

El arte de las vanguardias del siglo XX continuó esta vía negacionista, hasta el punto de oponerse por sistema al pasado, incluso al pasado más inmediato y al propio presente. Encarnados en forma de movimientos artísticos (los llamados *ismos*), diversas ideologías absolutas pugnaron por hacerse con el gobierno del arte.

El arte contemporáneo, especialmente en sus vertientes conceptuales pero también dentro de tendencias próximas a la mística y a la espiritualidad, recurre con frecuencia a lo que ha venido en llamarse la “vía negativa” (Picazo y García Cortés, 2001, p. 209). Sus principales instrumen-

tos son el vacío, el silencio, la ritualidad y la austeridad formal.

Desde esta perspectiva es apreciable cierta continuidad histórica en lo que a las estructuras de fondo de la lógica de pensamiento se refiere. Si bien la Modernidad supone la ruptura de determinadas concepciones del mundo, lo cierto es que estos nuevos pensamientos parten del mismo esquema de creación de ideas que los precedieron. La diferencia es que en esta ocasión, en lugar de afirmarlas como absolutos, las niegan absolutamente. Esa lógica está impregnada de absoluto. La clave que la define en uno u otro sentido está en la elección del extremo (absoluto) en que se fundamenta.

Si bien Dios fue el centro de todas las cosas durante la Edad Media, la Modernidad reemplazó a Dios y puso al hombre en su lugar. Uno y otro ocuparon un espacio absoluto. La razón humana y su paradigma, la ciencia -hoy la tecnociencia- se sitúan en la actualidad por encima del hombre, ocupando un trono desde el que reinan con poder absoluto. Como veremos, los nuevos mundos que el arte y el pensamiento crearon con la Modernidad respondieron en muchas ocasiones a esta misma lógica absoluta.

La Posmodernidad dio una nueva vuelta de tuerca al negar incluso la negación, al criticar a la crítica, al retorcer en fin los conceptos para luego expandirlos en un “todo vale” sin límites. Se cierra así el círculo del arte absoluto, es decir, del arte llevado a sus últimas consecuencias. En sus temas, en sus lenguajes y en la concepción de sí mismo. Un arte que circula por sus propios bordes, con un pie en el umbral y el otro apuntando al abismo.

La hipótesis que deseo defender en estas páginas es la de que el arte hoy, gracias a la perspectiva que le ofrece la observación de sus precedentes inmediatos -desde el Romanticismo hasta la Posmodernidad- ha adquirido una consciencia más o menos clara de los extremos absolutos

y de su formulación plástica. Estos extremos son las aguas por las que el ser humano acostumbra a navegar y en las que en muchas ocasiones termina por naufragar.

El arte afirma lo absoluto al tiempo que lo rechaza. Lo emplea en su discurso, lo analiza, lo disecciona y lo muestra con toda su potencia. La fórmula lingüística *en absoluto* encabeza el título de esta tesis debido a que posee la virtud de la reversibilidad. Según se interprete, su uso puede denotar un valor positivo o negativo. Quisiera que esta tesis se entendiera en ambos sentidos, y aún en otro más: pues la existencia de ambos extremos evidencia así mismo la presencia de espacios intermedios desde los que el arte crea otros mundos posibles.

## 2. Objetivos de la tesis

Cuando comencé a trabajar en esta tesis alguien me preguntó acerca del tema que deseaba tratar en ella. Al responder que mi tesis versaba sobre lo absoluto la persona en cuestión, en una acertada e irónica réplica, exclamó: ¿Solo?

La elección de un tema de naturaleza tan abstracta chocaba frontalmente con la regla básica de toda metodología científica, esto es, construir el conocimiento desde lo pequeño, para así comprender la totalidad mediante la suma de las partes. Mi punto de partida era exactamente el contrario. Lo cual supuso un reto lo suficientemente interesante para despertar en mí el deseo y la motivación de asumirlo.

El primer objetivo consistió en conseguir definir un concepto que refiere justamente a lo indefinido. El segundo objetivo, determinar lo que es por propia definición el ejemplo paradigmático de lo indeterminado. Una vez alcanzados estos propósitos, el siguiente paso debía consistir en concretar sus modos de expresión -formas, temas, intenciones- y localizarlos en el medio artístico.

La estrecha ligazón entre el concepto *absoluto* y el pensamiento filosófico ha obligado a la profundización en determinadas nociones cuya densidad filosófica excedía el marco del área artística. La clara exposición de estos conceptos ha supuesto un objetivo primordial, en aras de alcanzar un conocimiento profundo de los asuntos tratados.

Así mismo, ha constituido un objetivo principal la localización y la correcta descripción del vocabulario que gira en torno a una mirada en modo absoluto. Detectar las palabras que se repiten insistentemente y que de un modo u otro refieren a lo absoluto ha posibilitado la concre-

ción de una suerte de lexicografía que gira alrededor del concepto y que sirve a su vez para rastrear su presencia. Así sucede con términos como la verdad, la libertad, la trascendencia, la inmanencia, lo incognoscible y otros tantos.

El objeto de todas estas indagaciones ha sido adquirir las habilidades necesarias para poder formular una hipótesis acerca de las razones, los orígenes históricos y los antecedentes artísticos y filosóficos de la natural tendencia a absolutizar que intuitivamente percibía en el pensamiento occidental. Una tendencia que de modo inevitable se traslada al arte de la contemporaneidad, pues este refleja las inquietudes del tiempo y el espacio en el que se desenvuelve.

A nivel personal el principal objetivo de esta tesis ha consistido en todo momento en lograr una mayor comprensión de la propia labor artística que propiciase un ejercicio más consciente de la misma. Quizás para olvidarlo todo después y retomar el trabajo desde una intuición ahora enriquecida, habiendo entendido en la medida de mis posibilidades dónde estoy, de dónde vengo y hacia dónde quiero dirigirme.

### 3. Estructura de la tesis

La tesis se ha dividido en cinco capítulos en los que el discurso se desarrolla de modo progresivo, haciendo incidencia cada uno de ellos en uno de los aspectos principales de la argumentación.

El primer capítulo traza el perfil del término fundamental de la tesis, observándolo como tal palabra: *absoluto*. En este capítulo se analiza su etimología, es decir, su origen, así como la razón de su existencia, de su significado y de la evolución de su forma. Se analiza su empleo tanto desde un punto lingüístico y rigurosamente académico como desde la perspectiva de su uso común, cuyo reflejo se recoge por medio de su presencia en la red electrónica de internet. Con todo ello quedan descritos los rasgos y atributos que caracterizan al término y definen su naturaleza.

En ese mismo capítulo se exponen las principales doctrinas metafísicas en cuyo fundamento se encuentra una mirada absoluta acerca de la realidad. Estas son el monismo, el dualismo y el pluralismo. A partir de ellas el pensamiento occidental ha construido los diversos relatos acerca del mundo y del sentido que concede a la existencia. Estas doctrinas sirven a su vez de excusa a la introducción de conceptos específicamente artísticos al enlazar con tendencias artísticas vanguardistas, posmodernas y contemporáneas.

El segundo capítulo se adentra en el que he considerado el instrumento mediante el cual el pensamiento humano construye conceptos absolutos: la abstracción. El texto hace hincapié en la tendencia genuinamente humana a absolutizar y en cómo el germen de este comportamiento puede tener su raíz en el mecanismo intelectual gracias al cual se genera el pensamiento. El análisis del término sigue las mismas pautas del primer capítulo, siendo contempladas su etimología, su uso cotidiano y sus atributos.

Son considerados por separado los aspectos del mismo que atañen a la perspectiva filosófica, de un lado, y la artística, del otro. La intención es mostrar la correlación existente entre ambos enfoques. Para la ejemplificación de los aspectos artísticos me he adentrado en las motivaciones -en muchas ocasiones filosóficas- que llevaron al surgimiento del arte abstracto occidental. El último apartado de este capítulo se adentra en la definitiva aproximación del arte a lo Absouto mediante la concepción del arte como idea.

El capítulo tercero pretende funcionar como una pausa reflexiva en este momento del discurso. En él se muestra con una serie de tablas un resumen lexicográfico de los conceptos tratados. Los términos *absoluto* y *abstracción* pueden de este modo ser revisados sirviéndose de la terminología que los rodea. Esta terminología abarca tanto a términos que participan en su descripción o le son afines como a los conceptos que la niegan, la contradicen o se oponen a ella. La idea es facilitar una perspectiva comparativa que ayude a establecer vínculos entre ambos conceptos y ofrezca una visión panorámica de los mismos. El capítulo finaliza con la exposición de las formas que lo Absoluto adopta en el arte. Estas formas corresponden no solo a la materialización gráfica o física de Absolutos, sino también a los instrumentos conceptuales a través de los cuales es posible detectar la implicación de lo Absoluto en la expresión artística y en su discurso contemporáneo.

El capítulo cuarto profundiza en las razones que vinculan el pensamiento artístico a las corrientes de pensamiento filosófico de cada época. Es de especial interés para esta investigación la relación que se establece entre la llamada filosofía de la totalidad, correspondiente a la corriente idealista alemana, y la expresión artística iniciada por el Romanticismo.

La consideración de las razones últimas que sustentan la necesaria existencia del arte y la filosofía concluye en



este capítulo con la confluencia de ambas disciplinas dentro de un mismo cauce. El conocido texto de Joseph Kosuth “El arte después de la filosofía”(Battcock, 1977) y las reflexiones filosóficas de María Zambrano sirven de apoyo a un examen de los respectivos caminos trazados por el arte y la filosofía. Ante la supuesta obsolescencia de los sistemas filosóficos, este capítulo trata de mostrar la implicación del arte en la realidad de su tiempo a través de la argumentación acerca de los supuestos y las propuestas de la creación contemporánea.

El capítulo quinto, último de la tesis, se compone principalmente de una serie de tablas en las que los términos manejados a lo largo de la investigación se integran en una conversación a tres voces entre los dos extremos de lo absoluto (el extremo afirmativo y el extremo negativo) y un espacio intermedio reservado a la contingencia, por el cual podría transitar el arte.

#### 4. Metodología de la tesis

Esta tesis ha sido edificada con la suma de pequeños indicios. Llamo indicios a las palabras que desde el comienzo de la investigación han ido presentándose en el camino. Cada una de estas palabras me ha conducido hacia otras tantas. Al reunir todas bajo un mismo texto, las propias palabras se han organizado en grupos, según fuera su nivel de afinidad u oposición entre esta o aquella otra. De modo natural se han congregado en diferentes grupos conceptuales cuya observación detenida me ha permitido ir dibujando una estructura con sentido. Hilando unas palabras con otras las ideas han tomado forma.

En este proceso he podido comprobar cómo las palabras no solo recogen los significados, también los crean al ser utilizadas en determinados contextos. Las relaciones que entre ellas establecen colaboran en la producción de imaginarios cuya fuerza no tiene nada que envidiar al poder de las imágenes.

La creencia en el poder creador de las palabras se remonta a los orígenes del lenguaje. *Abracadabra* (del latino tardío *abracadabra*) es, según explica el diccionario académico, una ‘palabra cabalística a la que se atribuyen efectos mágicos’ (RAE, 2014). Aunque su origen preciso y su traducción son objeto de controversia, esta palabra ha recorrido el curso de la historia portando un significado simbólico por todos conocido: ‘Yo crearé con lo que digo’.

La metodología empleada en la elaboración de esta tesis posee una vocación creadora en un sentido artístico. Aún respetando con rigor los criterios científicos, la toma de decisiones respecto a la evolución del contenido ha sido fiel a una metodología en cierto modo artística, pues el conocimiento intuitivo y misterioso de las cosas ha tenido tanta importancia como su documentación científica.

La terminología seleccionada para la investigación es en muchas ocasiones específicamente filosófica. Es necesario señalar que esas voces no han sido seleccionadas dentro de un proceso de investigación filosófica. Cada palabra de las aquí tratadas ha sido recogida de un texto perteneciente a una selección bibliográfica sobre teoría, crítica o pensamiento artístico. Se trata de palabras que los artistas y teóricos del arte utilizan asiduamente. La finalidad de su análisis es entender de qué se habla cuando se habla de arte hoy, particularmente cuando se habla de arte en relación con conceptos absolutos. Y también se trata de lo que puede ser creado con esas palabras al incorporarlas al lenguaje del arte.

Para conocer a través de las palabras ha sido necesario recurrir a los repositorios especializados. He procurado una selección amplia y variada de los mismos, sirviéndome para ello de:

(a) El *Diccionario de la lengua española* (Real Academia Española, 2014) para la adecuada definición de los términos.

(b) El *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (Corominas y Pascual, 1984) para su descripción etimológica.

(c) Los diccionarios de uso *Diccionario de uso del español* (Moliner, 1983) y *Diccionario del español actual* (Seco, Andrés y Ramos, 2011) para enriquecer las descripciones con las acepciones de uso común.

(d) El *Diccionario de estética* (Henckmann y Lotter, 1998) para la profundización en conceptos específicos de esta materia.

(e) El *Diccionario de filosofía* (Ferrater, 1965) y el *Diccionario Akal de filosofía* (Audi, 2004) para la exposición de los conceptos filosóficos.

(f) La enciclopedia en línea *Wikipedia. La enciclopedia libre*, para la confrontación de los resultados obtenidos en los repositorios académicos con el uso que de esos mismos términos se hace en la red.

En cuanto al desarrollo del proceso metodológico, este ha constado de los siguientes pasos:

(1) Un primer momento indagatorio sustentado en la observación, la elaboración de preguntas y la reflexión, utilizándose de apoyo en todo momento diversos textos relacionados con el arte y particularmente con el arte que se desarrolla en la actualidad.

(2) El análisis pormenorizado de la palabra *absoluto*.

(3) La recopilación de los términos relacionados con el tema en cuestión: el arte y su vinculación con lo absoluto como tal y con sus cualidades y atributos.

(4) El análisis de los términos seleccionados en cuanto a su origen, significado y uso. Su relación con otras corrientes de pensamiento, principalmente filosóficas.

(5) La clasificación en grupos conceptuales de los términos definitivamente seleccionados.

(6) La estructuración del discurso de la tesis.

De manera transversal y a lo largo de todas las fases del proceso ha sido imprescindible la elección de una serie de imágenes representativas del modo en que el arte aplica los conceptos tratados. Cada imagen responde a uno o a varios de esos conceptos. La disposición sucesiva de estas

imágenes pretende constituir en sí misma un discurso que explique visualmente el contenido teórico de la tesis.

En consonancia con el espíritu de la metodología elegida, me he situado en la posición de realizar preguntas sin pretender obtener respuestas definitivas. La lectura de esta tesis puede ofrecer claves acerca de los temas tratados, pistas que aproximan posibles vías de clarificación y comprensión de las cuestiones analizadas, así como diversidad en los puntos de vista. En todo caso, no se ha perseguido la obtención de respuestas absolutas.



## **CAPÍTULO 1**

# **LO ABSOLUTO: DEFINICIÓN DE LO INDEFINIDO**





## LA LIBERACIÓN DEL ABSOLUTO

La vida de las palabras no es muy diferente de la de las personas. Será porque las palabras son a fin de cuentas creaciones humanas. Los humanos engendramos palabras para construir con ellas el relato de nuestros dioses: palabras de un Dios creado a nuestra imagen y semejanza.

Para que las palabras puedan brotar es necesario el asiento de un sustrato rico en pensamiento, húmedo de vida. Comprender en toda su dimensión la terminología de la que se ocupa esta investigación implica remontarse a sus orígenes, aproximarse cuanto sea posible al momento en que fruto de una imperiosa necesidad el lenguaje que ya es -el que ya existe en forma de palabra- se abre a nuevas relaciones para materializarse en una combinación inédita.

Hasta ese crucial instante la forma naciente existe solo como idea fantasmagórica, habitante en el limbo de lo sobreentendido. El lenguaje entonces, en el momento preciso, arroja esa visión imaginaria con la concreción de un cuerpo de letras y palabras heredadas. Las palabras “madre”, las palabras “padre”. Las palabras progenitoras en fin, que guardan relación de identidad y semejanza con su descendencia.

No es, sin embargo, una familia al uso. Pues nada al uso es como en la teoría. Las costumbres solo lo son del momento, y las palabras atraviesan el tiempo y los espacios. De su capacidad de adaptación depende su supervivencia. Las palabras viven en la acción, se mueven, bailan de un lugar a otro, saltan de boca en boca. Mantienen una serie de hábitos que reglamentan la mecánica de sus relaciones pero, aparte de eso, se sienten libres para enlazarse como mejor les convenga en cada ocasión.

## 1

“Rose is a rose is a rose is a rose” es un verso extraído del poema “Sacred Emily” que la escritora, dramaturga y poeta estadounidense Gertrude Stein escribió en 1913 y publicó en 1922 en el recopilatorio *Geography and Plays*.

Su objetivo no es otro que precisar una idea, agarrarla de modo que no pueda escapar. Una palabra acertada se constituye en entidad suficiente por sí misma. Quien la recibe no atiende a sus partes sino a un todo significativo. Cuando ese objetivo es alcanzado la palabra ha conseguido echar el lazo a la idea.

Las palabras recién nacidas viajan del bar al Congreso, de la escuela a la casa, de la calle al libro. Su uso a lo largo del tiempo constituye el conjunto de experiencias que las llevan a formarse una personalidad propia. En ocasiones se emancipan de sus orígenes de tal modo que resulta imposible rastrear la memoria de sus raíces, pues pueden incluso significarse como lo contrario. Aun en ese caso, desandar el rastro de huellas transitado por una palabra a lo largo de su historia nos permite conocerla en todo su alcance. Pero sobre todo nos ayuda a conocernos a nosotros mismos como los animales pensantes que somos.

Las palabras nos hablan de nuestra realidad, de la idea que de ella nos hacemos. De los conceptos que asumimos como válidos, a partir de los cuales construimos las ideologías. Las palabras que usamos, no solo como individuos sino como colectivo y como sociedades, adquieren entidad e identidad propias. Por ese principio de identificación por el que la palabra es su significado, su uso participa de nuestra propia identidad. Nos caracteriza. Tanto como el color rojo caracteriza a la rosa desde que Gertrude Stein enlazó palabra e imagen en el universal concentrado en las palabras “rosa es una rosa es una rosa es una rosa”<sup>1</sup> (Stein, 1993, p. 187).

La época contemporánea, así como la creación artística que en ella se despliega, tiene sus propias palabras que la identifican. Un léxico particular que se repite en espacios de reflexión diversos. Pretender que el análisis de estas palabras puede explicar todos los aspectos de nuestra humanidad sería sin duda una simplificación que no

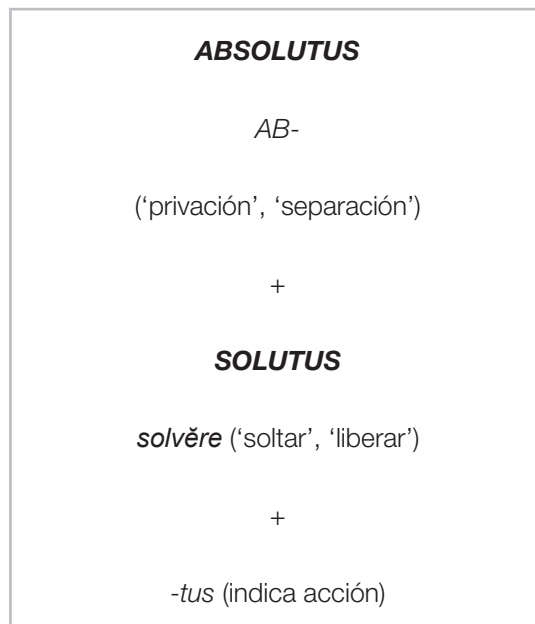
## 2

Corominas y Pascual sitúan *asoluto* en el *Cancionero de Baena* hacia 1445. La forma definitiva *absoluto*, según indican los autores, se remonta aproximadamente al año 1460.

haría justicia a la totalidad. Es solo un modo de conocer lo humano en una medida igualmente humana.

Pero ¿a qué nos referimos exactamente las personas -y de modo particular los artistas- cuando hacemos uso de estos términos? La mejor y más rigurosa manera de adentrarse en los distintos sentidos con los que se emplea la palabra *absoluto* es, como he dicho, acudir a sus orígenes.

El germen de la palabra *absoluto* se encuentra, según Corominas y Pascual (1984), en el término latino *absolvĕre* ‘absolver’. Su evolución lingüística fue la siguiente: La palabra *absolutio* ‘absolución’ derivó del latino *absolvĕre* y a su vez dio origen a *absolūtus* ‘absoluto’<sup>2</sup>. *Absolūtus* se compuso mediante la adición del prefijo *ab-* ‘privación’, ‘separación’ al participio *solutus* ‘suelto’ (del verbo *solvĕre* ‘soltar’, ‘liberar a alguien de algo’). El sufijo *-tus* sirve para formar el participio, indicando que ha recibido la acción. La etimología puede sintetizarse de la siguiente manera:



## 3

El diccionario elaborado por la Real Academia Española (RAE) fue conocido hasta su 22ª edición como *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE). A partir de su última edición (23ª edición, 2014) es denominado oficialmente *Diccionario de la lengua española* (DLE). De aquí en adelante me referiré a él como diccionario académico.

## 4

He utilizado la herramienta en línea llamada *Mapa de diccionarios*, disponible en la página web oficial de la Real Academia Española. En ella se pueden consultar seis ediciones representativas del *Diccionario usual*, las de 1780, 1817, 1884, 1925, 1992 y 2001. Para agilizar su identificación llamaré diccionario académico a los distintos diccionarios de la Real Academia, diferenciándolos del diccionario actual mediante la inclusión del año de edición correspondiente en cada caso.

## 5

La primera versión del *Diccionario de uso del español* de María Moliner está fechado en 1966-67. La primera actualización del mismo es de 1998. La versión aquí utilizada data de 1983, por lo que su contenido es el mismo de la obra primigenia.

El *Diccionario de la lengua española*<sup>3</sup> define hoy la voz absolver como ‘liberar de algún cargo u obligación’ (RAE, 2014). La terminología original *absolvĕre* evolucionó semánticamente hasta la expansión del concepto *absuelto*, adquiriendo finalmente el sentido de libre e independiente de toda sujeción o limitación.

A continuación trazaré un recorrido con el que mostraré la evolución de la palabra *absoluto* a través de su definición en diversos repositorios de la lengua española. Comenzaré con el análisis de las acepciones recogidas por la Real Academia Española en una selección de diccionarios que abarca desde el año 1780 hasta la actualidad<sup>4</sup>. Me detendré además en las aportaciones del *Diccionario de uso del español* (Moliner, 1983)<sup>5</sup> y en las del *Diccionario del español actual* (Seco, Andrés y Ramos, 2011).

Todo ello contribuirá a la presentación de una imagen global de la evolución de la palabra. Como era de esperar, ésta ha ido ajustándose en su descripción al tiempo que su significado se ha expandido en matices hasta abrirse a nuevos usos.

El diccionario académico dispuso desde sus orígenes los sentidos fundamentales de la voz *absoluto*, aunque estos se ajustaron e incluso fueron ampliándose en años posteriores. Ya en 1780 el diccionario registró las acepciones ‘independiente, libre, con plena soberanía’ y ‘amplio, sin restricción alguna’, referidas ambas a la función adjetiva del término. La segunda descripción se ejemplificó con la expresión *poder absoluto* (‘el que se da sin límites’) y con el término latino *plenus* ‘completo’.

Examinada la voz desde su pertenencia a la terminología filosófica, la misma edición del diccionario definió lo absoluto como ‘lo que no tiene dependencia, respeto, ni relación á otra cosa’. Gramaticalmente lo consideró ‘lo contrario de relativo, un término que no rige, ni es regido de otro, como es preciso caminar de priesa [*sic.*], en que

## 6

Aunque en la edición de 1884 el diccionario no lo aclara, la *licencia absoluta* debe ser entendida como propia de la terminología militar. En la actualidad es descrita como la 'licencia que se concede a los militares eximiéndolos completa y definitivamente del servicio' (RAE, 2014).

caminar está puesto absolutamente'. En lo que respecta al uso coloquial el diccionario calificó de absoluto a la persona que 'tiene genio imperioso, ó dominante', indicando la referencia latina al atributo *arrogans* (que puede traducirse como 'arrogante, presuntuoso'). La siguiente edición del diccionario, de 1817, reemplaza la voz *arrogans* por la de *imperiosus* ('que manda, dominador, tiránico').

De estas primeras definiciones, con intención de ir acotando la descripción, se puede extraer que la lengua española de finales del siglo XVIII y principios del XIX calificó de absoluto aquello que era considerado plenamente independiente, libre, soberano, ilimitado y dominante. Todos estos rasgos confirman su condición separada, ajena a cualquier relación, que ya indicaba la etimología.

Casi un siglo después las definiciones elaboradas por la Academia descubren el incremento de los sentidos en que fue empleándose el término. En su funcionamiento como adjetivo, la edición de 1884 consideró una nueva acepción según la cual es absoluto aquello que 'no supone o implica cosa superior y es causa de sí mismo'. Apareció aquí por primera vez la locución adverbial *en absoluto*, a la que se otorga una significación que se mantendrá hasta nuestros días: 'de una manera general, resuelta y terminante'. Entendida de ese modo, la expresión se emplea en el mismo sentido que *absolutamente*. No fue hasta la edición de 1992 que este mismo diccionario añadió la acepción 'no, de ningún modo' para explicar el significado de *en absoluto*.

A la locución *poder absoluto*, anteriormente indicada, se sumaron en 1884 las de *dominio absoluto*, *licencia absoluta*<sup>6</sup> y *gobierno absoluto*. En su edición de 1925 la Academia añadió *estado absoluto*, *mayoría absoluta* y en el terreno gramatical *ablativo absoluto*.

Esa misma versión de 1925, también en cuanto al valor gramatical, asimiló por vez primera *absoluto* al término

## 7

Ese mismo diccionario define *cardinal* como ‘adjetivo numeral que expresa exclusivamente cuántas son las personas o cosas de que se trata; como uno, diez, ciento’ (RAE, 1925). La edición anterior del diccionario recoge una definición que evidencia con mayor claridad su relación con lo absoluto: ‘aplicase al nombre y al adjetivo numeral que expresan número en absoluto, como uno, dos, tres’ (RAE, 1884).

*cardinal*<sup>7</sup>. La acepción se mantendrá en versiones posteriores. También fue esta la primera ocasión en que el diccionario académico contempló la sustantivación *lo absoluto*, una fórmula cerrada que resolvió como ‘la idea suprema e incondicionada’.

Pocos años más tarde, a mediados de los sesenta del mismo siglo, María Moliner propuso explicaciones algo menos concisas que las académicas, y tal vez por ello con mayor capacidad para evidenciar ciertos aspectos. Observando el lema como adjetivo opuesto a *relativo*, para la autora ‘denota que el concepto expresado por el nombre al que afecta se considera existente en la cosa de que se trata, no con relación a otra cosa o por comparación con algo, sino con independencia de cualquier relación o comparación’.

En cuanto a *lo absoluto*, que Moliner aborda en la misma entrada desde la filosofía, indicó que ‘se aplica a los conceptos adjetivos considerados como existentes por sí mismos y no realizados en una cosa concreta, con determinación de espacio y tiempo’, sugiriendo como ejemplo la *belleza absoluta* o la *verdad absoluta*. Dentro del pensamiento filosófico, *lo absoluto* -tomado estrictamente como un sustantivo unido a un artículo neutro- vino a designar para la autora ‘el mundo de tales conceptos’.

El diccionario de Moliner se caracteriza entre otras cosas por la aportación de catálogos de palabras. Estos se ubicaron en el interior del propio artículo (en la primera edición) o al final del mismo (en la primera edición solo cuando se trataba de catálogos extensos y en todos los casos en ediciones posteriores). Las palabras que componen los catálogos se relacionan con la voz principal bien por semejanza semántica, bien mediante evocación.

Dentro de la acepción de *absoluto* en sentido filosófico dicho diccionario incorpora un catálogo con las palabras *abstracto*, *ideal*, *eterno* e *infinito*. Todas ellas colaboran en la formación de una idea más sugerente del término. Es de

## 8

Las definiciones anteriormente expuestas correspondientes al diccionario académico se limitan a nombrar el *gobierno absoluto*.

## 9

En el diccionario académico de 1780 la palabra *despótico* aparece ya en la correspondencia latina de la acepción primera de la voz *absoluto*: 'despoticus, supremo utens imperio et arbitrio'. La edición del diccionario de 2001 sugiere asimismo 'despotismo' como definición de poder absoluto.

## 10

Se establece por primera vez la relación entre *absoluto* y *omnímodo*. Según la definición más reciente proporcionada por el diccionario académico la palabra *omnímodo* es un adjetivo que significa 'que lo abraza y comprende todo' (RAE, 2014).

especial interés la estrecha vinculación que puede establecerse entre *absoluto* y *abstracción*, idea que desarrollaré en el transcurso de esta argumentación.

De otra parte, las acepciones 'completo', 'total' o 'sin limitación', fueron estimadas en este mismo diccionario de Moliner como propias del lenguaje corriente. Respecto a la aplicación de *absoluto* como atributo de las palabras *gobierno* o *poder*, y también de *rey*, Moliner puntualizó que tales formas corresponden a un poder 'no limitado por una constitución<sup>8</sup>'. Es destacable el hecho de que la autora indicase qué es lo que pone límite al gobierno absoluto: una constitución. Mostró así una eficaz herramienta moderna contra la dominación.

*Poder absoluto* era para Moliner aplicable a 'cualquier persona que ordena y dispone sin admitir oposición u objeción'. Se incluyó junto a esta acepción el catálogo con las palabras *despótico*<sup>9</sup> y *omnímodo*<sup>10</sup>. En el desarrollo de la investigación mostraré cómo este último término es consagrado en la actualidad al conocimiento y el poder que pueden proporcionar la ciencia y la tecnología. Bajo esta idea subyace la creencia y el deseo de poder alcanzar el control absoluto de la totalidad de las cosas.

No fue hasta 1992 que el diccionario académico consideró la voz también en femenino (*absoluta*), mostrándose a partir de ese momento esta entrada tanto en masculino como en femenino. Se incorporaron por lo demás en esa fecha otras acepciones que abarcan contextos nuevos. Por ejemplo, aquellos en que se emplea *absoluto* para hablar de 'juicios, opiniones, etc., y de la voluntad y sus manifestaciones'. En esos casos el adjetivo es sinónimo de 'terminante, decisivo' y 'categórico'. Hace pues referencia a una determinada tendencia a absolutizar.

A partir de la edición de 1992 el diccionario académico fue recopilando nuevas locuciones que pusieron de mani-



## 11

La última edición del diccionario académico (2014) eliminó *adjetivo superlativo absoluto* del listado de remisiones. En su lugar incorporó *grado superlativo absoluto*, que hace referencia no solo al adjetivo sino también al adverbio.

## 12

En esta ocasión *construcción absoluta* es simplemente referido, pero no se acompaña de una definición. El diccionario académico de 2014 ya no recoge *construcción absoluta* como una fórmula con entidad propia, sino que incorpora esta expresión en el texto explicativo de la acepción gramática de *absoluto*.

fiesto la incorporación del adjetivo a la terminología específica de diversas disciplinas.

En sentido gramatical *adjetivo superlativo absoluto*<sup>11</sup> viene a ser ‘el que denota el sumo grado de cualidad que con él se expresa’.

En el campo científico *absoluto* es utilizado como un parámetro de medida radical, donde los extremos posibles oscilan entre el vacío y la completitud. En términos físicos la fórmula *temperatura absoluta* designó ‘las magnitudes cuando se miden a partir de un valor cero que corresponde realmente a la ausencia de la magnitud en cuestión’. En este caso el cero es entendido como una cantidad nula. Pero la terminología científica se vale también del llamado *cero absoluto* que indica, en otro sentido, la ‘mínima temperatura alcanzable según los principios de la termodinámica, que corresponde a  $-273,16\text{ }^{\circ}\text{C}$ ’. También en 1992 se incorpora *brillo absoluto*, noción física correspondiente al brillo ‘intrínseco de una fuente luminosa, con diferencia del que aparenta’.

Por su parte la ciencia química adoptó en su caso la palabra *absoluto* para denominar a las ‘sustancias químicas líquidas, en estado puro y sin agua, como el alcohol o el éter’. El sentido de pureza que se asigna a lo absoluto es una consecuencia lógica de la radicalidad de sus atributos. La pureza es probablemente la forma que con mayor frecuencia adopta lo absoluto en su relación con el arte. Sobre esta cuestión me extenderé en el próximo capítulo.

La penúltima edición del diccionario académico, en 2001, continuó registrando nuevas fórmulas de uso de *absoluto* como inseparable compañero de determinados sustantivos: *construcción absoluta*<sup>12</sup>, *presunción absoluta*, *tiempo absoluto*, *valor absoluto*, *veto absoluto*. En la edición más actual del mismo diccionario, la de 2014, se encuentra la última de ellas, *nulidad absoluta*, con la que se declara la ‘invalidéz de un acto jurídico’. También en esta edición se



## 13

La fórmula fue recogida por el diccionario académico de 1925 aunque sin describir su significado.

recoge *la absoluta*, que es el modo en que coloquialmente se llama en la milicia a la *licencia absoluta* (término que como señalé anteriormente ya contempló el diccionario académico de 1884).

Me detengo por último en una fórmula cuya actualidad me servirá como base para un primer análisis de las implicaciones que las concepciones absolutas tienen en la realidad práctica. Hablo de la *mayoría absoluta*<sup>13</sup>, término propio de los sistemas de votación de gobiernos parlamentarios que extiende su uso a otros ámbitos de decisión democrática. Seco et al. la definen como la mayoría que se constituye ‘al menos por la mitad de los votos más uno’. Si como ya he señalado *absoluto* se opone a *relativo* podemos observar en qué sentido cada uno de estos adjetivos condiciona el proceso y el resultado de una votación. La *mayoría relativa* es según el diccionario académico la ‘mayoría formada por el mayor número de votos, no con relación al total de estos, sino al número que obtiene cada una de las personas o cuestiones que se votan a la vez’. Es decir, la mayoría absoluta supone la división de la totalidad de los votantes en dos partes, mientras que la relativa no toma en cuenta el total de los votantes sino las relaciones entre los resultados de cada objeto de votación.

La propia noción *mayoría absoluta* fomenta una percepción polarizada por la que la sociedad se divide en dos grupos opuestos que pelean por conseguir el suficiente número de votos para finalmente imponer su voluntad. La reducción a mayorías y minorías puede suponer un serio problema a la hora de tomar decisiones apoyadas exclusivamente en una votación, como es el caso de un referendo. En el supuesto de que un proceso de votación devuelva un resultado parejo, la balanza ha inclinarse igualmente. La decisión se tomará discriminando la opinión de la mitad de los electores (menos uno).

Tómese como ejemplo lo sucedido en el terreno político a partir de los resultados del referendo al que fueron some-

tidos los ciudadanos británicos el 23 de junio de 2016: El 51,9% de los votantes, contra un 48,1%, decidió abandonar la Unión Europea. Esta mínima diferencia fue suficiente y absoluta para provocar un conflicto que tres años después no se ha resuelto, pues ambas opciones se encuentran respaldadas por fuerzas de similar alcance, aunque opuestas. No siempre es posible ni tampoco deseable simplificar la complejidad de determinadas situaciones mediante su reducción a absolutos.

Las cualidades absolutas que predominan en este uso del término *absoluto* son la capacidad reductora y la generalizadora. Cuando lo empleamos como un adverbio de modo, bajo la forma *absolutamente*, la palabra adquiere un enorme poder generalizador. En una mayoría absoluta, el vencedor resulta serlo absolutamente. Generalizar no es más que reducir una realidad compleja a términos más sencillos y fáciles de asimilar. En un nivel práctico, sin embargo, considerar algo desde una perspectiva absoluta puede fácilmente conducir a una apreciación limitada y simplificadora de una realidad mucho más compleja.

Si los diccionarios reflejan a través de las palabras a la sociedad que las crea y emplea, resulta evidente que en nuestra sociedad lo absoluto ha ido conquistando espacios con el paso de los años.

Comenzó como una voz abstracta que con ciertos tintes poéticos hablaba de liberación y plenitud. El catálogo de palabras del diccionario de Moliner remitió a esas imágenes al aludir a lo *abstracto*, *ideal*, *eterno* e *infinito*. Pero la liberación original se inclinó definitivamente hacia el fortalecimiento de sus aspectos de totalitarios y separatistas al concretarse en atributos cada vez más determinantes. Determinantes no para sí, sino para lo otro, para eso de lo que el absoluto se encuentra separado. Pues si lo absoluto es dominante, se separa de aquello que es dominado por él. Si es soberano, se separa de sus súbditos. Si es ilimitado, no establece relación con los límites. Si es general,

nada tiene que ver con lo particular. Su indeterminación determina lo demás. Su incondicionalidad condiciona al resto. Su posición no admite oposición.

Lo absoluto se ha colado en el lenguaje y con la autoridad que le confiere su propia naturaleza se ha ido incorporando a los ámbitos más diversos. Desde su lugar natural, la filosofía y la gramática hasta el derecho, la física, la química, la política o la milicia. *Absoluto* es una cualidad y es un carácter. Una actitud ante la vida más presente de lo que imaginamos, pues los anhelos absolutos juegan con frecuencia al despiste.

## LO ABSOLUTO EN LA RED DE INTERNET

He considerado oportuno incorporar a esta descripción los resultados de la búsqueda del término *absoluto* en la red de internet. Se trata sin lugar a dudas de un recurso muy utilizado en el presente. Es habitual que los artistas acudamos a la red para extraer información e incluso que se emplee como plataforma para la exhibición del trabajo artístico. Se trata de un recurso en constante transformación que puede aportar valiosas pistas acerca de la percepción más inmediata y actualizada del término.

La extensión de la web es ilimitada en el sentido de que se desarrolla de un modo creciente y continuado que parece no tener fin. Esto le confiere rasgos absolutos muy adecuados a la presente investigación. Con objeto de obtener una visión global de los contenidos que pueden encontrarse en la red he concretado la búsqueda de información escrita y visual en tres espacios: el motor de búsqueda de Google, por ser el más utilizado en la actualidad; la enciclopedia de contenido libre Wikipedia, cuyo uso se ha extendido en los últimos años; y el banco de imágenes Getty Images, gestionado por la agencia de fotografía de stock más utilizada por creativos, diseñadores y publicistas.

Al introducir la palabra *absoluto* en el buscador de Google, lo primero que este muestra es una definición del término similar a las ya expuestas. Son de interés las fórmulas de uso a las que remite en cada una de sus acepciones. Las tres primeras acepciones se refieren a *absoluto* en su calidad de atributo, haciendo incidencia en uno o varios de sus aspectos en cada ocasión:

(a) La cualidad de independiente (opuesto a *relativo*), ejemplificada en *belleza absoluta*, *verdad absoluta* y *valores absolutos*.

**14**

Wikipedia utiliza esta terminología para mostrar en una sola página los diversos enlaces a artículos referidos a conceptos que pueden prestarse a confusión debido a su ambigüedad.

(b) La cualidad de completo (sinónimo de *total*), como ocurre con *fracaso absoluto*, *certeza absoluta*, *garantía absoluta* y *absoluta confianza*.

(c) La cualidad de ilimitado, de la que son ejemplo *poder absoluto*, *dominio absoluto*, *mandatarios absolutos* y *monarca absoluto*.

La cuarta acepción es abordada desde la filosofía, donde cumple una doble función como adjetivo y como nombre:

(d) Las cualidades de independiente e incondicionado, que remiten a Dios.

La quinta acepción se ocupa de la gramática en términos similares a los ya expuestos.

La sexta acepción trata de la locución *en absoluto*, que detalla como ‘expresión que indica negación de manera tajante’. Esta descripción combina los dos sentidos en que el diccionario académico ha considerado la fórmula: como una generalización, ‘de una manera general, resuelta y terminante’ (RAE, 1884); y como negación, ‘no, de ningún modo’ (RAE, 1992). Ambos significados se unen en esta ocasión para precisar el sentido y la intención con que *en absoluto* es utilizado en la actualidad: negar absolutamente.

Por último, el diccionario de Google señala varias fórmulas, de las que expongo las que no he contemplado hasta ahora: *alcohol absoluto*, *humedad absoluta*, *monarquía absoluta* y *participio absoluto*.

Por otra parte la enciclopedia Wikipedia proporciona información singular del concepto adentrándose en él con mayor profundidad, particularmente en lo tocante al área filosófica. Una primera página de desambiguación<sup>14</sup> enumera las distintas ópticas desde las que se analiza el

## 15

Igualmente podría haberse elegido sustantivar en modo femenino, pero no ha sido el caso. Me atrevo a aventurar que la razón de esta elección sea la relación evidente que se establece entre lo absoluto y Dios. Este último ha sido identificado tradicionalmente con el género masculino.

término y ofrece un primer acercamiento a su definición en diversos ámbitos. A continuación muestro un resumen de los apartados que allí se contemplan:

(a) Filosofía, donde hace referencia a *lo absoluto* como “lo que no está sujeto a nada”.

(b) Física, donde hace referencia al *cero absoluto* o a la *temperatura absoluta*.

(c) Cine, donde remite a títulos de películas en los que la palabra *absoluto* tiene protagonismo.

(d) Gramática, donde hace referencia al *ablativo absoluto*.

(e) Música, donde hace referencia al *oído absoluto*.

Novela, donde remite a títulos de novelas en los que la palabra *absoluto* tiene protagonismo.

De todos los puntos anteriores me detendré en el enfoque filosófico, pues aún no he entrado de lleno en él. Pero antes de eso es precisa la reflexión acerca de ciertos aspectos. Hasta este momento del discurso, he considerado la palabra *absoluto* principalmente en su calidad de adjetivo. A pesar de la destacada entidad de las características que establecí en su definición (ilimitación, incondicionalidad, totalidad, completitud, soberanía, etc.) la condición de adjetivo implica que *absoluto* cumple una función accidental o secundaria en la definición de un sustantivo determinado.

Observada desde una perspectiva estrictamente filosófica y religiosa la palabra abandona su condición adjetiva para adquirir autoridad como sustantivo. Ya no es un apellido sino un nombre propio. Gramaticalmente existen dos caminos para lograr la sustantivación: añadir el artículo determinado *el*<sup>15</sup> inmediatamente delante de la

## 16

La palabra *metafísica* (del latín *metaphysica* ‘después de [los] físicos’) ‘trata del ser en cuanto tal, y de sus propiedades, principios y causas primeras’ (RAE). Los *físicos* a los que refiere su nombre alude a las obras de física de Aristóteles. Cuando en el siglo I Andrónico de Rodas clasificó y ordenó los escritos del filósofo situó las obras de la primera filosofía justo después de las de física. Esta nomenclatura en principio anecdótica resultó ser muy acertada, ya que la metafísica trata de la realidad que se encuentra más allá de lo puramente físico.

palabra, de lo que obtenemos *el absoluto*; o bien hacer lo mismo con el artículo neutro *lo*, de donde resulta *lo absoluto*. He podido comprobar en la bibliografía consultada en el desarrollo de esta investigación que en contextos filosóficos o religiosos, donde el término suele emplearse en su forma nominal, la letra inicial se escribe mayúscula: el Absoluto y lo Absoluto. Bien por respeto (porque se relaciona con Dios), bien por antonomasia o bien simplemente por razones expresivas.

Tras esta aclaración retomo el análisis del enlace correspondiente al apartado filosófico de Wikipedia. Este conduce a un artículo específico que titula “Absoluto (metafísica<sup>16</sup>)”. En él, tras un breve examen etimológico, el texto establece una primera relación del Absoluto con otro concepto que tendrá importancia capital en la investigación: el concepto *realidad*. Enlaza Wikipedia estos dos términos al manifestar que “cualquier realidad, en tanto que pueda ser considerada como tal, ha de tener una relación de dependencia, en último término, con el Absoluto” (“Absoluto: metafísica”, s.f., párr. 2). A partir de aquí, la explicación se despliega en dos secciones:

(a) Lo Absoluto como “concepto en realidad”

(b) Posibilidad acerca del conocimiento de lo Absoluto

Del primer punto pueden extraerse algunas de las contradicciones que como veremos acompañarán al concepto casi siempre que lo contemplemos desde un punto de vista filosófico o religioso. Si consideramos el Absoluto o lo Absoluto como una realidad en sí misma, como algo real, se nos plantea una contrariedad de difícil solución ya que de su calidad de incondicional se puede colegir que esta realidad ha de existir independientemente de la condición de ser o no conocida por nosotros. Detrás de este argumento, explica el texto de Wikipedia, se esconde una falacia:

El Absoluto ha de ser real; con independencia de ser o no ser conocido. De otro modo el absoluto [*sic.*] estaría condicionado a la subjetividad de un conocimiento y sería contradictorio. Sin embargo, la propia atribución de ser real condiciona a priori una noción; se trata por tanto de un argumento falazioso en el que se está sujetando arbitrariamente lo absoluto a la noción de ser o de realidad y no ha de estar sujeto tampoco a nociones. En este sentido, en filosofía resulta impropia una definición para el absoluto; y al tratar de hacerlo realmente postulamos nuestra propia idea ante lo ignoto (“Absoluto: metafísica”, s.f., ap. 1, párr. 1).

Esta reflexión nos aporta una primera clave para comprender la visión contemporánea del término. Lo absoluto, muchas veces de modo silencioso y sin presentarse como tal Absoluto -sin que se emplee esta palabra-, suscita una gran atracción en el imaginario artístico. El Absoluto se muestra inextricable, simbolizando todo aquello que supera nuestra capacidad de entendimiento. Esto es, lo desconocido o ignoto. Lo enigmático. La razón humana establece una conexión directa entre lo que conoce y los que considera real. En sentido inverso, y ahí es donde entra en juego el lenguaje del arte, lo desconocido se presenta ante nosotros como irreal.

El primer apartado del texto avanza con la enumeración de los distintos modos en que el pensamiento filosófico aborda el Absoluto como una realidad: bien tratándolo como “fundamento del ser trascendente” (equiparable a Dios) o bien como concepto lógico y metafísico.

En el primer caso lo Absoluto se considera “origen de la causalidad como causa primera” y también “exigencia de un principio de razón suficiente como necesario”. Es este carácter primigenio que se le atribuye el que lo asimila a la idea de Dios.

En el segundo caso diversos autores lo examinan desde perspectivas distintas, lo que le confiere naturaleza y funciones varias. Muestra de ello son las posiciones de



**17**

René Descartes (1596-1650) fue un filósofo y matemático francés. Su filosofía omnicomprensiva sentó las bases del pensamiento moderno.

**18**

Baruch Spinoza (1632-1677) fue un “metafísico, epistemólogo, psicólogo, filósofo moral, teórico político y filósofo de la religión holandés, considerado como una de las figuras más importantes del racionalismo del siglo XVII” (Audi, 2004, p. 906).

**19**

El pensamiento filosófico aborda el concepto *sustancia* desde puntos de vista demasiado complejos para el contexto de esta investigación. Con objeto de no confundir al lector con informaciones innecesarias me limito a apuntar la contribución del diccionario académico: ‘realidad que existe por sí misma y es soporte de sus cualidades o accidentes’. Cabe señalar que para Spinoza “sólo puede haber una substancia, a saber, la totalidad de la realidad o Dios” (Audi, 2004, p. 916).

**20**

Immanuel Kant (1724-1804) fue un filósofo alemán “cuya ocupación primordial fue la de defender la autoridad de la razón” (Audi, 2004, p. 568).

**21**

Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) fue un filósofo idealista alemán continuador de la filosofía propuesta por Kant y precursor de la de Schelling y Hegel (Audi, 2004, p. 359).

**22**

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) fue un filósofo idealista alemán. Aunque en su juventud abrazó con entusiasmo el pensamiento de Fichte, más tarde planteó serias dudas acerca las ideas de éste respecto a la naturaleza.

Descartes<sup>17</sup> o de Spinoza<sup>18</sup> que lo consideran sustancia<sup>19</sup>; de Kant<sup>20</sup> que lo designa como “postulado de una idea trascendental”; de Fichte<sup>21</sup>, Schelling<sup>22</sup> y Hegel<sup>23</sup> quienes lo conciben como sujeto<sup>24</sup>. Particularmente para Hegel, el Absoluto es el *Geist* (‘razón’, ‘espíritu’) de la dialéctica de la Historia; por último, Jaspers<sup>25</sup> entiende el Absoluto como la “idea de lo omnicomprensivo”, es decir, de aquello que lo comprende e incluye todo (recuérdese la relación que Moliner estableció entre *absoluto* y *omnímodo*).

El segundo apartado del artículo de Wikipedia traza las dificultades de comprensión del concepto *Absoluto* y en consecuencia la no menos intrincada tarea de su expresión y comunicación. Remite en su descripción a otros dos conceptos, lo inexpresable (o dicho de otro modo lo inefable, lo indecible) y lo subjetivo:

La experiencia de lo Absoluto suele manifestarse en los místicos, pero la expresión de dicho conocimiento de experiencia refleja que no es posible su referencia con los conceptos habituales. Lo Absoluto entonces deviene inexpresable como concepto y dicha experiencia no puede superar el condicionante de lo puramente subjetivo (“Absoluto: metafísica”, s.f., ap. 2, párr. 1).

Lo Absoluto puede experimentarse pero no expresarse, a no ser bajo la condición -lo que ya resulta contradictorio- de la subjetividad del que lo observa. Esto abre una primera vía a la relación entre el arte y lo Absoluto. La condición subjetiva de la expresión artística y de su interpretación supone la posibilidad de expresión, o de intento de expresión, de lo Absoluto a través del arte.

El arte, debido a lo característico de su naturaleza, puede ocuparse de esta imposibilidad de expresión que la filosofía atribuye a lo Absoluto gracias a que no necesita de una coherencia objetiva y radical como sí parecen requerir otras disciplinas. Su carácter simbólico le permite traducir a imágenes conceptos ante los que las palabras

Schelling elaboró su propia filosofía de la naturaleza por la que esta “sería tratada más holísticamente que en la ciencia newtoniana o el idealismo trascendental” (Audi, 2004, p. 870).

### 23

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) fue un filósofo idealista alemán que ejerció una gran influencia en el pensamiento posterior particularmente en materias como la historia y la religión.

### 24

En el diccionario académico podemos encontrar dos acepciones referidas a la disciplina filosófica. Según la primera de ellas *sujeto* es el ‘soporte de las vivencias, sensaciones y representaciones del ser individual’. La segunda acepción lo define como el ‘ser del cual se predica o enuncia algo’.

### 25

Karl Theodor Jaspers (1883-1969), psicólogo y filósofo alemán, fue una figura clave del movimiento existencialista.

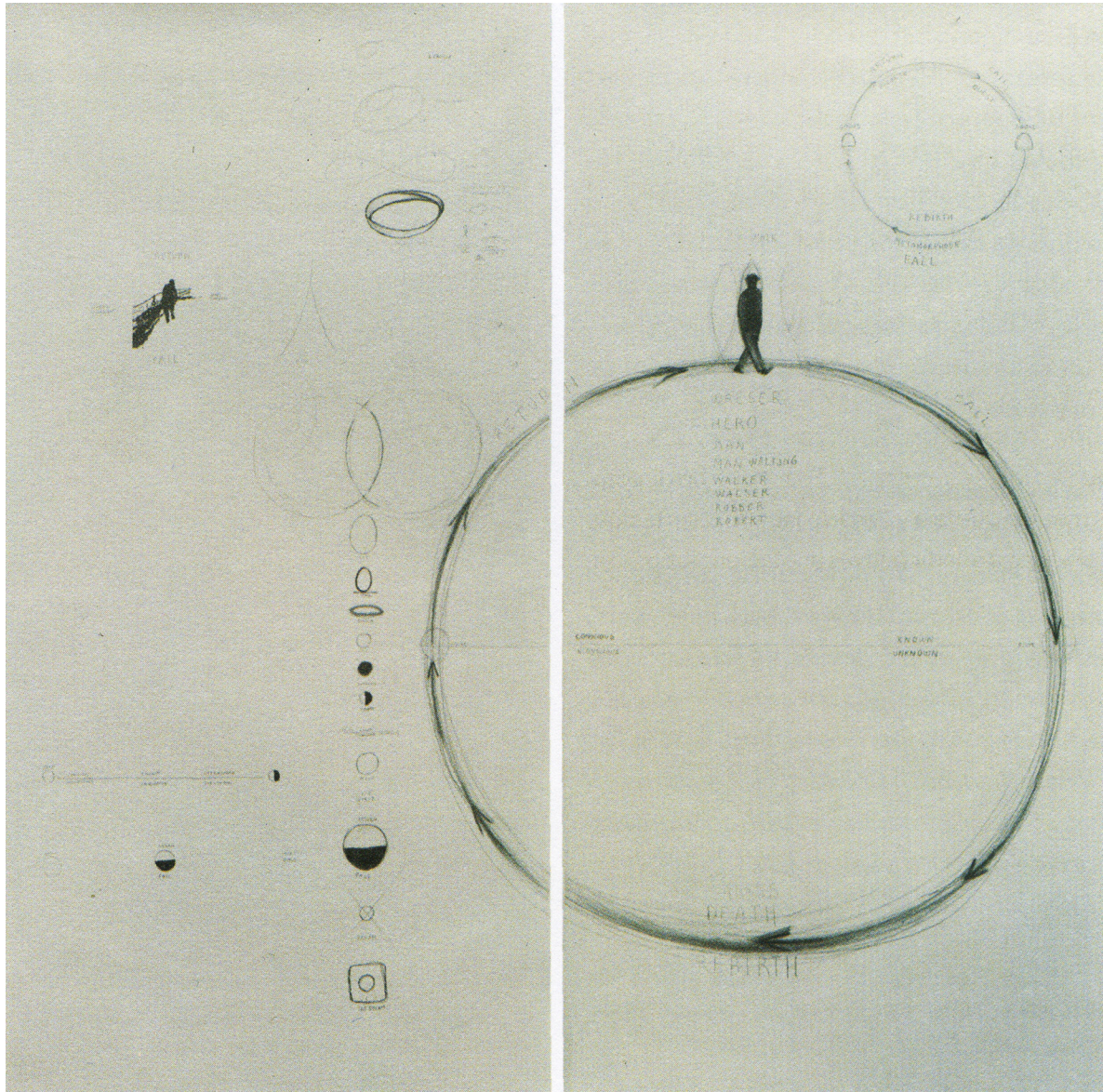
se muestran impotentes. Es ejemplo de ello la imagen del *ouróboros* que forma parte de la iconografía ancestral de diversas culturas. También conocido como uróboros, es una representación mítica en la que un dragón o una serpiente se come su propia cola. La figura resultante describe un círculo, una totalidad indivisible sin principio ni final, símbolo del infinito y la eternidad. Puede también interpretarse como símbolo de un movimiento cíclico de eterno retorno. Su significado remite a lo Absoluto (a lo espiritual, a lo religioso) mediante una solución gráfica elemental y de comprensión directa.



**Figura 1.** Philipp Otto Runge, *Dos niños sobre rosas separados por el anillo-serpiente de la eternidad*, 1803. Museo Kunsthalle, Hamburgo.

Sin embargo, el hecho de considerar imposible la expresión o comunicación del Absoluto es una impresión relativamente reciente en el tiempo. Este concepto fue desarrollado de un modo más o menos directo por el pensamiento filosófico y religioso tradicional y tuvo también su lugar en la creación artística que lo acompañaba. Ha sido en torno al último siglo cuando el concepto ha adoptado una dimensión distinta, probablemente por comprobarse





**Figura 2.** Dora García, *Hombre que anda*, de la serie *Mapas del loco marginado*, 2014. Fundación Maureel.

mucho más compleja su dotación de sentido desde un pensamiento laico y pragmático.

La angustia que lo desconocido provoca en el ser humano fue paliada durante muchos siglos por la creencia en una superioridad divina. Cada enigma encontraba en la religión una explicación coherente justificada en un conjunto de creencias completo y cerrado. Para acceder a él se precisaba -lo cual no es poco- la aceptación confiada de la fe. Toda vez que Dios fue cuestionado, negado o

simplemente se reveló como imposible de ser imaginado, las personas -a través de la filosofía, del arte y también de la ciencia y la tecnología- seguimos buscando caminos que nos ayuden a explicarnos lo inexplicable. La respuesta ha sido desactivada, pero no así la pregunta.

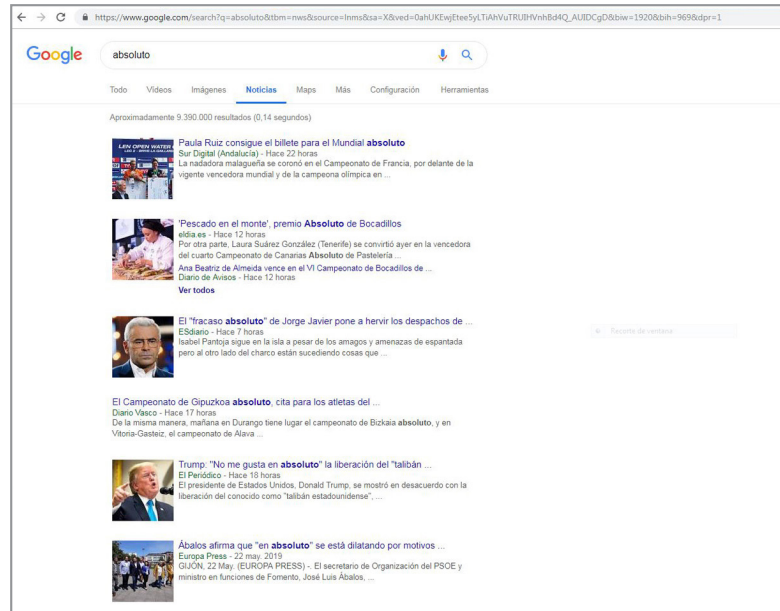
Además del acceso a datos concretos que la red puede proporcionar, lo realmente interesante de este sistema de búsqueda de información estriba en las conexiones que el propio motor de búsqueda establece entre palabras, imágenes y conceptos. Las imágenes que presento a continuación (figuras 3, 4, 6, 7 y 8) son capturas del contenido que se visualiza en la pantalla de un dispositivo cuando se introducen en el motor de búsqueda Google las palabras clave *absoluto*, *lo absoluto* y *el absoluto*. La pantalla devuelve entonces una serie de palabras (*relativo*, *valor*, *verdad*, etc.) que constituyen los diversos grupos conceptuales. Partiendo de ellos puede llevarse a cabo una búsqueda más específica que dé prioridad a determinados aspectos del término.

Inmediatamente después de estos grupos conceptuales el buscador despliega una cantidad de imágenes que describen visualmente el concepto sobre el que se realiza el rastreo. La disparidad de las imágenes resultantes, cuyo único nexo común es el término *absoluto*, permite establecer relaciones visuales y conceptuales que proporcionan nuevos significados.

Una importante proporción de las imágenes encontradas responden a los aspectos espirituales o religiosos de la idea de lo absoluto. En ellas lo misterioso se mezcla con un sentido cósmico de la existencia en imágenes en las que la luz, la circulación de energías y el universo juegan un papel fundamental. Confundida entre estas imágenes se encuentra *El anciano de los días*, grabado obra de William Blake con el que este artista y poeta precursor del Romanticismo, muy interesado en los misterios de lo absoluto, ilustró el frontispicio de su libro *Europa una profecía*.



**Figura 3.** Captura de pantalla, Google: Absoluto/Noticias.



**Figura 4.** Captura de pantalla, Google: Absoluto/Noticias.



**Figura 5.** Primera imagen que se ha obtenido del horizonte de sucesos y de la sombra de un agujero negro de la galaxia M87 (Messier 87) a 55 millones de años luz de la Tierra. Imagen tomada por el EHT (Telescopio Horizonte de Sucesos) en abril de 2019.





Figura 6. Captura de pantalla, Google: Absoluto/Imágenes.



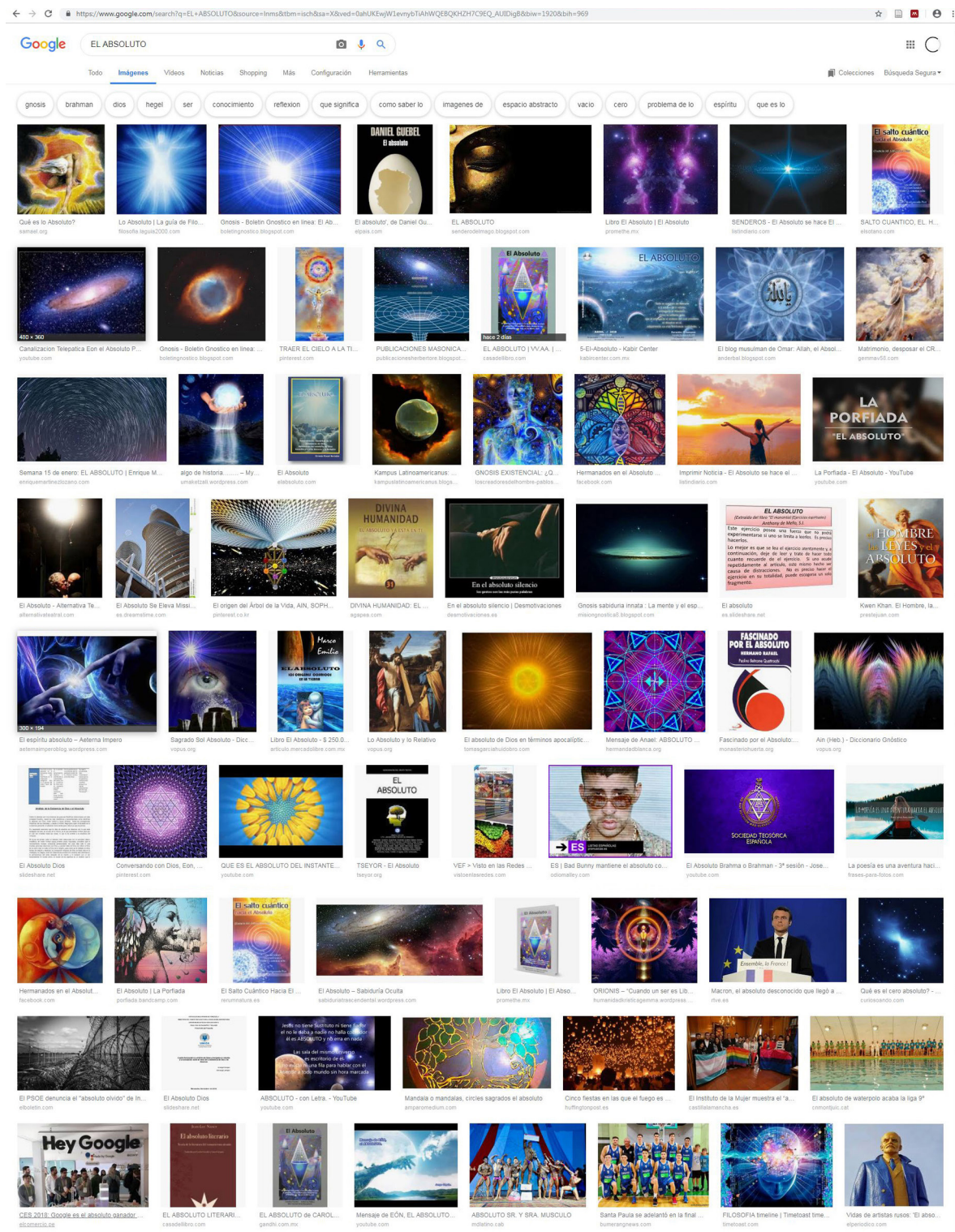


Figura 7. Captura de pantalla, Google: El Absoluto/Imágenes.



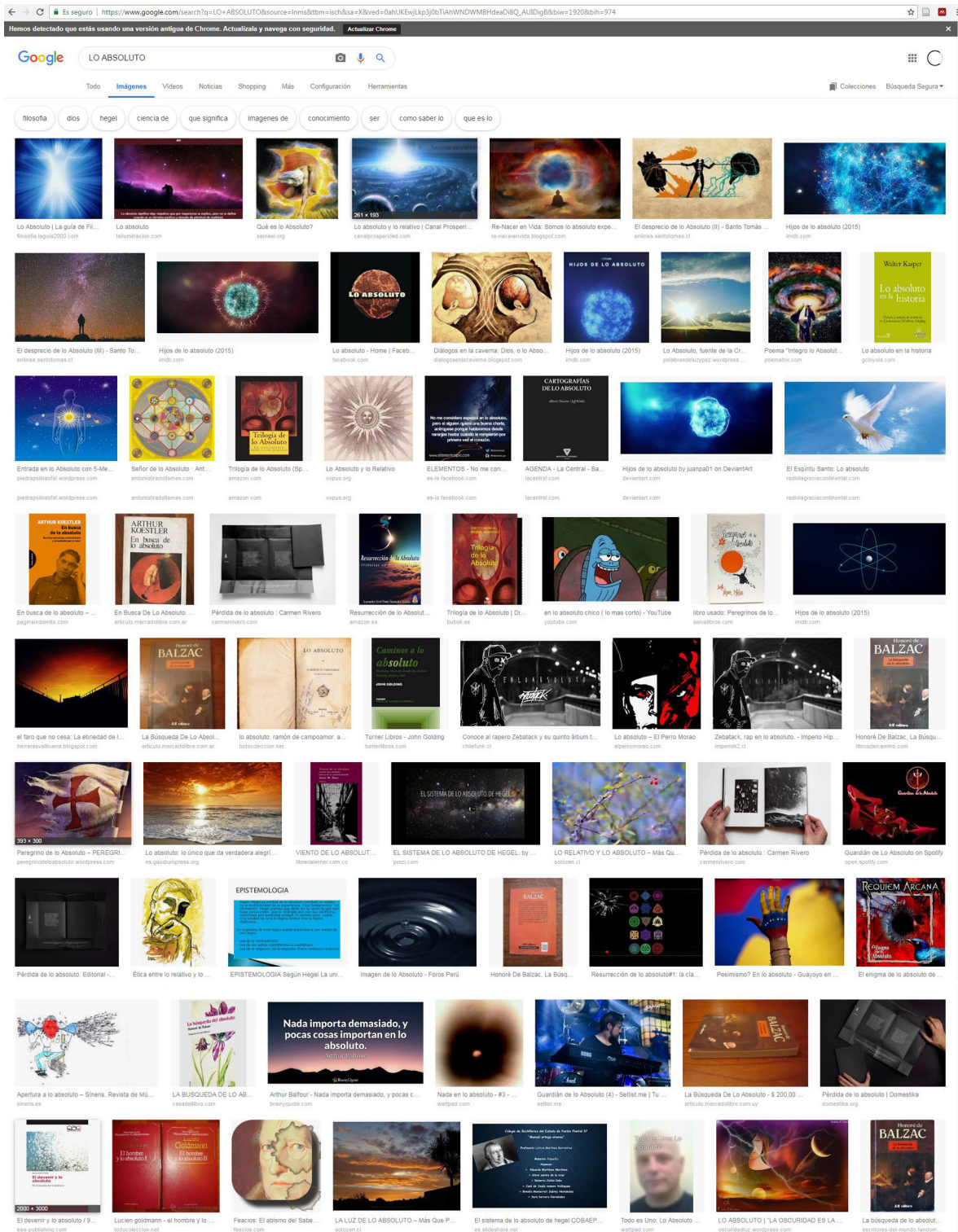


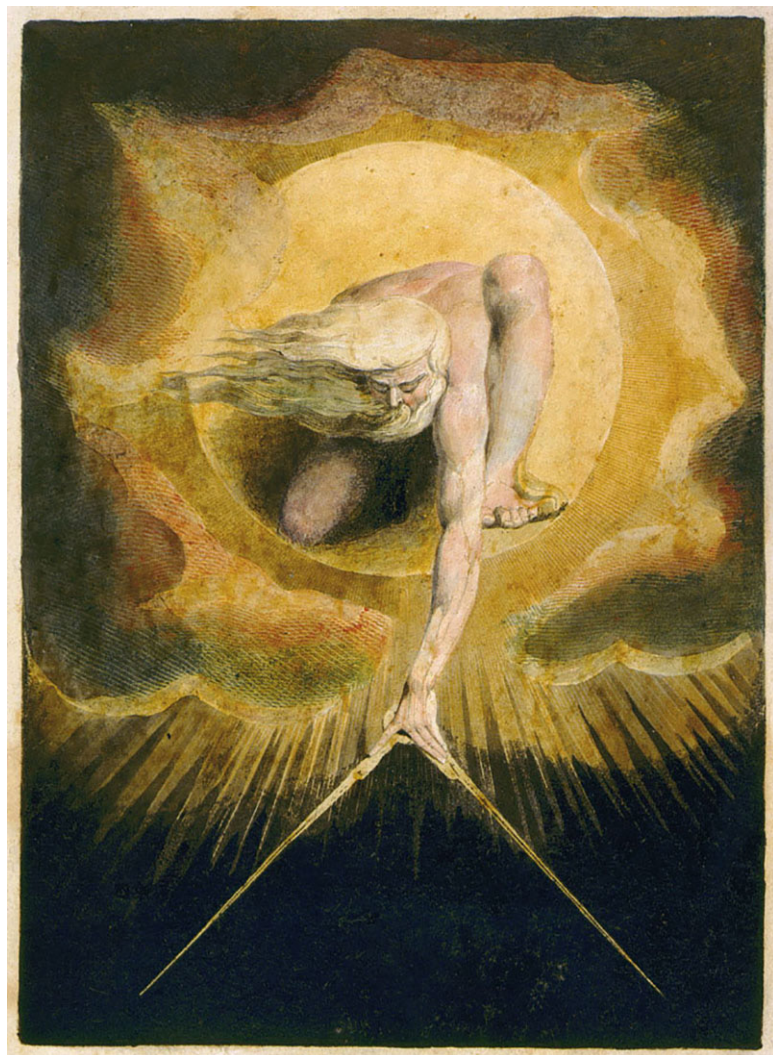
Figura 8. Captura de pantalla, Google: Lo Absoluto/Imágenes.



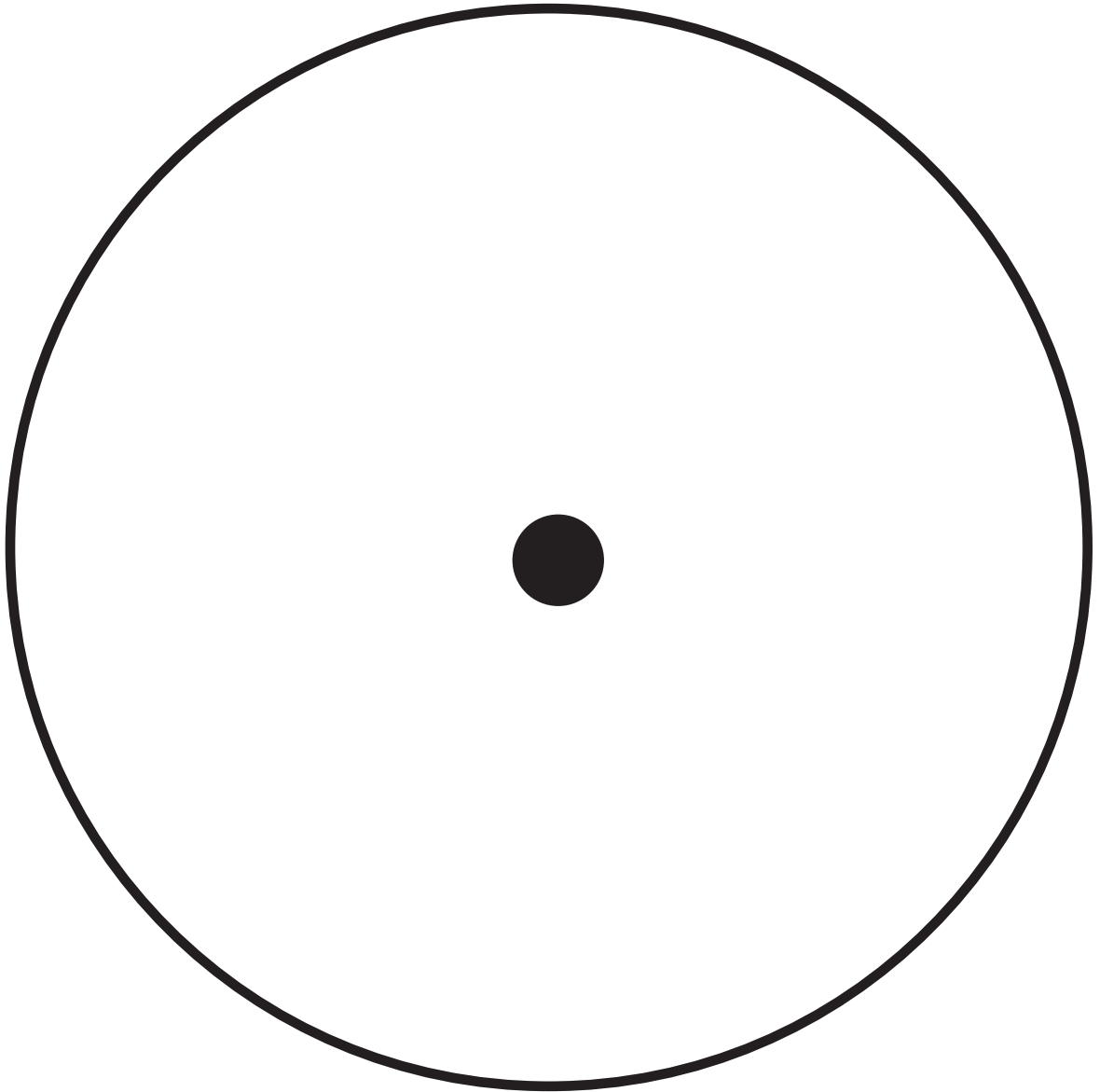
La obra (figura 9) representa cómo el anciano Urizen, encarnación de la sabiduría en el particular universo mitológico de Blake, mide la Tierra con un compás. La figura del anciano se encuentra enmarcada en un círculo que recuerda al sol, así como los dos brazos del compás que sostiene con sus manos semejan sus rayos. La elección de un instrumento como el compás indica un afán de precisión que solo tal instrumento puede aportar en una medición.

Pero el compás ofrece además otra imagen que se repetirá incesantemente a lo largo de la historia de la representación visual de lo absoluto: el compás se compone de un brazo en forma de punta que es el que marca el centro del círculo; el otro brazo es el que traza la circunferencia manteniendo siempre la misma distancia del punto central. Se obtiene así una figura compuesta por una circunferencia perfecta, imagen simbólica de la totalidad, en la cual se destaca el punto central (símbolo de la unidad, del centro, de lo único inmerso en el todo).

Es destacable la repetida alusión a las matemáticas que arrojan los resultados visuales de la consulta en Google, en particular en referencia al concepto *valor absoluto*. Obsérvese la semejanza que se establece entre la representación gráfica en forma de letra *uve* que resulta de este concepto y la imagen que se encuentra un poco después, en la que una mujer extiende sus brazos abiertos hacia el sol. Ambas imágenes son equilibradas y simétricas, disponiendo de un eje central (la posición del valor absoluto en un caso, el centro del cuerpo en el otro) desde el que los brazos diagonales se abren como dispuestos a recibir la totalidad de las cosas.



**Figura 9.** William Blake,  
*El anciano de los días*, copia E,  
1794. Archivo de William Blake.



Por último, las figuras 10, 11 y 12 son también capturas de pantalla. En este caso se trata del contenido visual que devuelve el banco de imágenes Getty Images al introducir el concepto *absoluto* y realizar una búsqueda desde diversos parámetros referidos a la creatividad, la ilustración o el carácter editorial. Un banco de imágenes es un recurso muy utilizado por las empresas de información y de creatividad publicitaria para la elaboración de mensajes visuales. Mediante el uso de algoritmos matemáticos y técnicas combinatorias, la aplicación de la que se vale el motor de búsqueda del banco de imágenes establece una serie de relaciones entre los conceptos que se introducen en forma de palabras y las imágenes que el banco tiene en su stock. El resultado de estas conexiones vuelca una serie de imágenes o ilustraciones mediante las cuales los conceptos se explican visualmente, lo que resulta muy útil a la hora de establecer una comunicación visual eficaz. En el caso del concepto *absoluto* puede observarse la incidencia en determinados recursos visuales que, como iremos mostrando a lo largo de la investigación, son empleados igualmente en la creación artística en su relación con lo absoluto. Son ejemplo de ello:

(a) El recurso de la repetición de elementos iguales en una misma imagen.

(b) La preferencia por una estética de línea tecnológica y científica en la que predomina el uso de elementos matemáticos y geométricos.

(c) La forma circular como representación simbólica de la totalidad.

(d) La alusión al control absoluto mediante la exposición de diversos sistemas de control como son las cámaras de vigilancia, los registros personales en los centros de transportes o los sistemas de identificación mediante la huella digital y la identificación ocular. Aparecen además



objetos que simbolizan la seguridad, como un candado o una llave.

(e) Así mismo, la alusión al conocimiento absoluto, referido tanto al macrocosmos (imágenes del planeta, mapas del mundo) como al microcosmos (representación gráfica del ADN humano, lenguaje informático binario, micro-chips). Es decir, un conocimiento total, capaz de abarcar lo más grande y lo más pequeño.

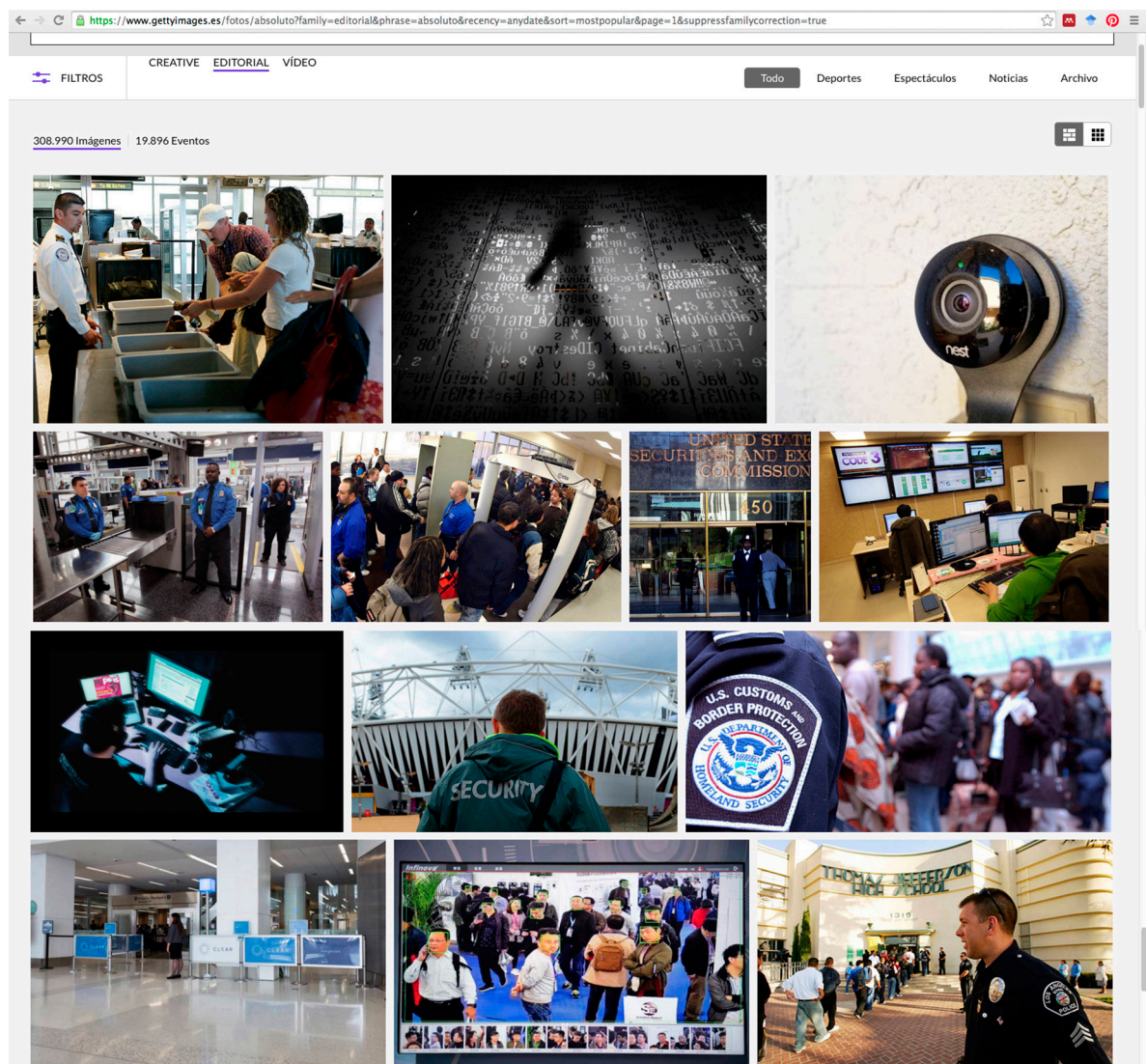
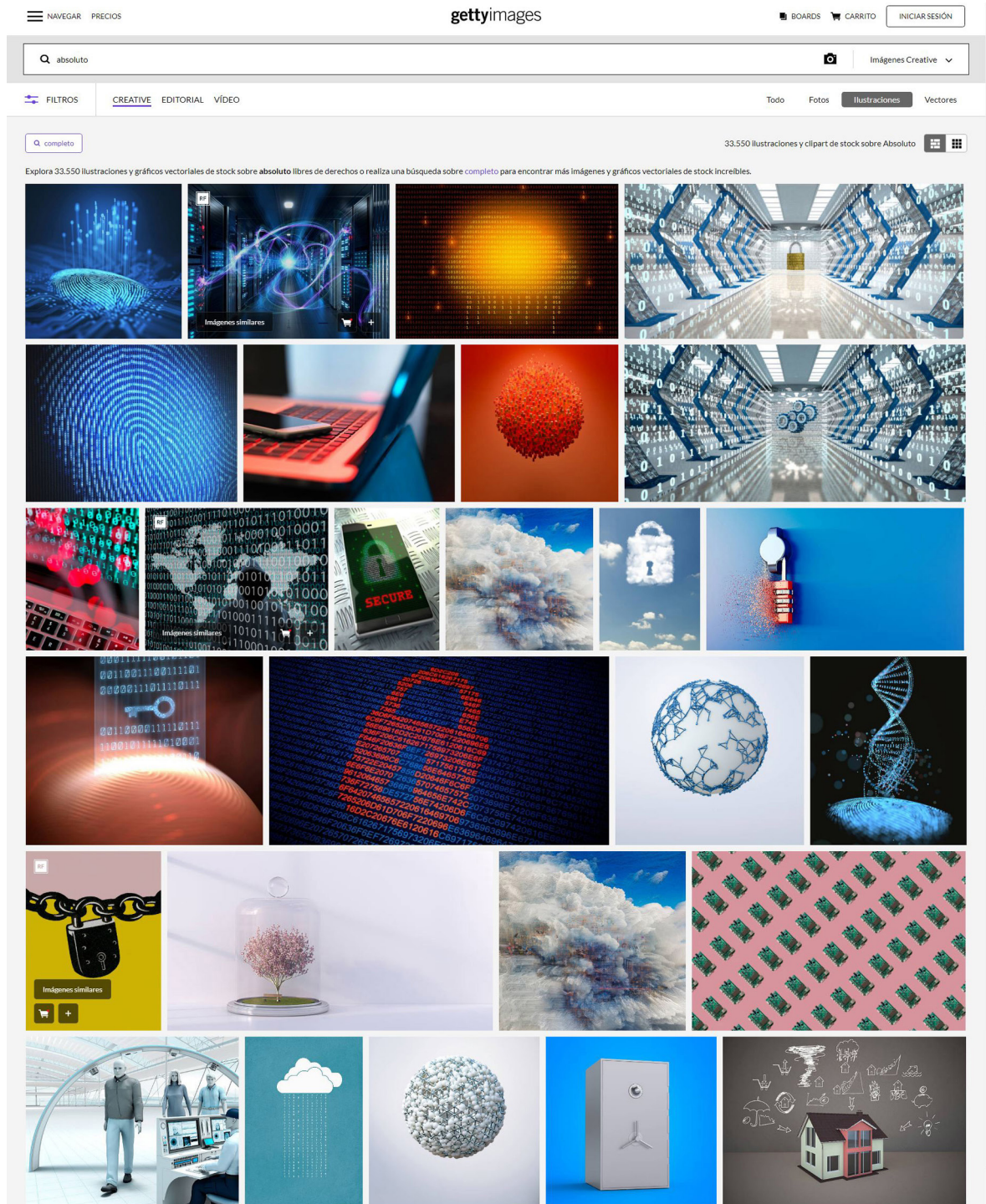
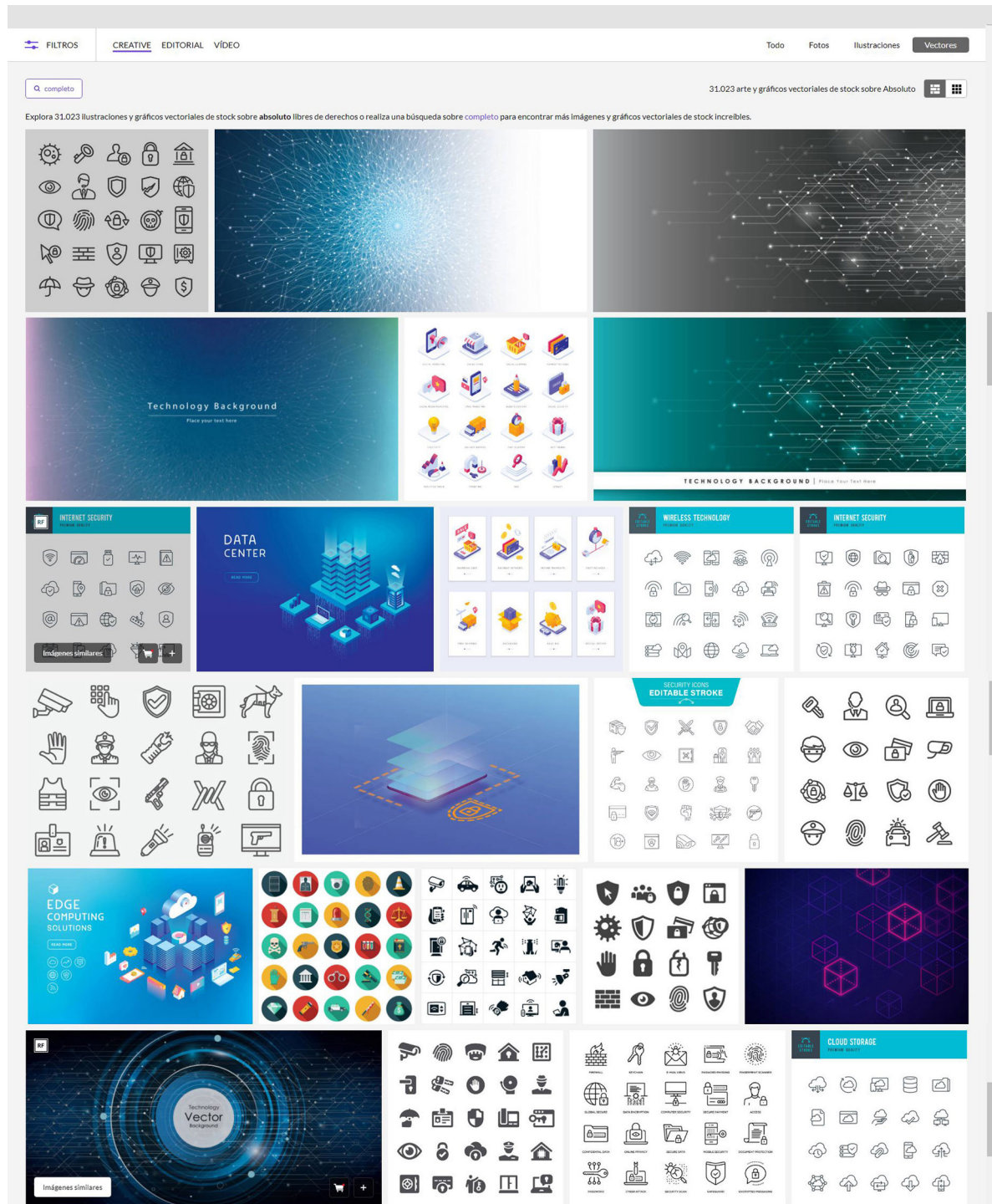


Figura 10. Captura de pantalla, Getty Images: Absoluto/Editorial/ Todo.





**Figura 11.** Captura de pantalla,  
Getty Images: Absoluto/Creative/  
Ilustraciones.



**Figura 12.** Captura de pantalla, Getty Images: Absoluto/Creative/Vectorios.



## LA NATURALEZA DE LO ABSOLUTO

La historia de la filosofía estuvo íntimamente ligada a las de la religión y la ciencia. Las tres caminaron de la mano durante siglos, compartiendo preguntas y también respuestas. Tres rostros del saber, tres maneras hermanas de observar el mundo.

La filosofía, abierta a la especulación abstracta, permitía idear mundos posibles. La religión daba un lugar a aquello que el ser humano sentía pero no podía ni deseaba demostrar: la fe, las creencias. La ciencia concedía a la razón el apoyo de la experiencia.

Los tres enfoques se complementaban. Las cuestiones que acuciaban a los seres humanos podían contemplarse desde múltiples puntos de vista y desde todos esos frentes resolverse a un tiempo. Pero, sobre todo, no exigían demostraciones irrefutables sino argumentaciones convincentes. Respuestas posibles.

La historia de Occidente es en cada momento la historia de una elección. En un cierto estadio de su camino la balanza que sostenía los tres saberes se inclinó hacia uno de ellos. No sin ayuda, claro. Las fuerzas de la Iglesia cargaron su lado de la balanza con pesas llenas de pecados y temor de Dios. La religión, como único medio de conocimiento, reinó largamente. Y en su gobierno no tuvieron cabida ni especulaciones heréticas ni otras razones más que las impuestas por el imperativo de la fe.

La balanza volvió a inclinarse y con una suerte de efecto rebote se posicionó en el extremo opuesto. La ciencia largo tiempo hostigada ocupó su trono pletórica de buenas intenciones. Pero no tardó mucho en repetir los errores de su antecesora y como ella se armó de las mismas consignas absolutas. Otras consignas, las mismas en fin: no vale creer sino demostrar; no vale intuir sino

**Figura 13.** (PÁG. DRCHA.)  
Menhir de Champ Dolent,  
Bretaña francesa.





razonar -a menos que la ciencia demuestre el cómo y el porqué de la intuición, a menos que la ciencia desentrañe su mecánica interna. Tan solo adquiere estatus de realidad aquello que supera el análisis científico. Esos son los fundamentos de la ciencia. El fundamentalismo tan solo requiere de fundamentos. Los fundamentos son los principios, los cimientos sobre los que se construye el edificio de la realidad. La ciencia ha construido una realidad absoluta fundamentada en absolutos. Todo lo que no sea demostrable científicamente, simplemente no existe.



El desarrollo de los acontecimientos tal y como los he narrado apunta a que, si la balanza vuelve a inclinarse, lo siguiente que habrá de venir será algo parecido una “era de la filosofía”. Quizás estamos en ella. Sea como fuere, esto no me tranquiliza particularmente. Viendo cómo acostumbramos a retorcer las cosas, hay muchas posibilidades de que consigamos hacer de la filosofía una actividad insoportable e intransigente. Cobra sentido la reflexión que el filósofo gaditano Antonio Millán Puelles realizó a mediados de los setenta en su ensayo *Sobre el hombre y la sociedad*: “a pesar de que no somos absolutos, tenemos una tendencia innata a lo Absoluto, un natural deseo de ‘absolutizarnos’” (Millán-Puelles, 2014, p. 28).

**Figura 14.** Wolfgang Laib, *Brahmāṇḍa*, 2016.

## 26

Se conoce como escolástica o escolasticismo a la principal corriente filosófica de la Edad Media, aunque su influjo persistió en el Renacimiento, en la época moderna e incluso continúa haciéndolo en la actualidad. Generalmente se relaciona con autores cristianos, pero también es contemplada por filósofos árabes y judíos. En la escolástica 'domina la enseñanza de las doctrinas de Aristóteles, concertada con las respectivas doctrinas religiosas' (RAE).

A lo largo de su historia la filosofía tradicional ha tratado de definir la naturaleza de esto que denominamos Absoluto (de nuevo emplearé el término con mayúscula con el fin de mantener la coherencia de su uso en el contexto filosófico de los textos citados). No han sido pocos los problemas a los que ha tenido que enfrentarse para encarar una tarea tan compleja. El filósofo y profesor barcelonés José Ferrater Mora consideró cinco problemas principales en relación con este asunto. Estos están reunidos en la entrada que dedica a la voz *absoluto* de su *Diccionario de Filosofía* (Ferrater, 1965, p. 34).

El primer problema que plantea atañe a la clasificación de los distintos tipos de Absoluto que han sido tratados por pensadores y escuelas a lo largo del tiempo (p. 34). Las escuelas de tendencia escolástica<sup>26</sup>, cuenta el profesor, fueron las principales responsables de su taxonomía. Distinguieron esencialmente entre dos tipos de Absoluto: el Absoluto por sí o *simpliciter* (puro y simple) y el Absoluto en su género o *secundum quid* (respecto a otra cosa).

El primer tipo de Absoluto es equiparado a Dios. En su caso se reconoce con nomenclaturas alternativas como "Principio", "Causa" o "lo Uno". En lo que respecta al arte, este ha mantenido a lo largo de su historia una estrecha alianza con las necesidades espirituales del ser humano, siendo el medio idóneo de expresión de los sentimientos y del mensaje religioso. El origen de la creación artística se encuentra estrechamente ligado a las necesidades espirituales del ser humano y a su expresión en todas las culturas. Las diversas liturgias y rituales sagrados nacen de la mano de las artes escénicas del teatro, la danza y la música. Las artes plásticas, por su parte, acompañan a las manifestaciones religiosas desde sus orígenes más rudimentarias de la Prehistoria (como son los monolitos) hasta las más sofisticadas creaciones arquitectónicas, pictóricas o escultóricas del esplendor de la cultura religiosa. Esto es constatable en la larga tradición artística cristiana de Occidente, en las representaciones simbólicas orientales





**Figura 15.** Richard Long,  
*Sahara Circle*, 1988. Tate.



**Figura 16.** Anillo de Brodgar,  
Islas Orcadas, Escocia.  
Círculo de piedra neolítico.

de las distintas ramas del budismo, en el temprano desarrollo de la expresión abstracta en culturas iconoclastas como la islámica o en las diversas manifestaciones del arte tribal africano, por mostrar algunos ejemplos.

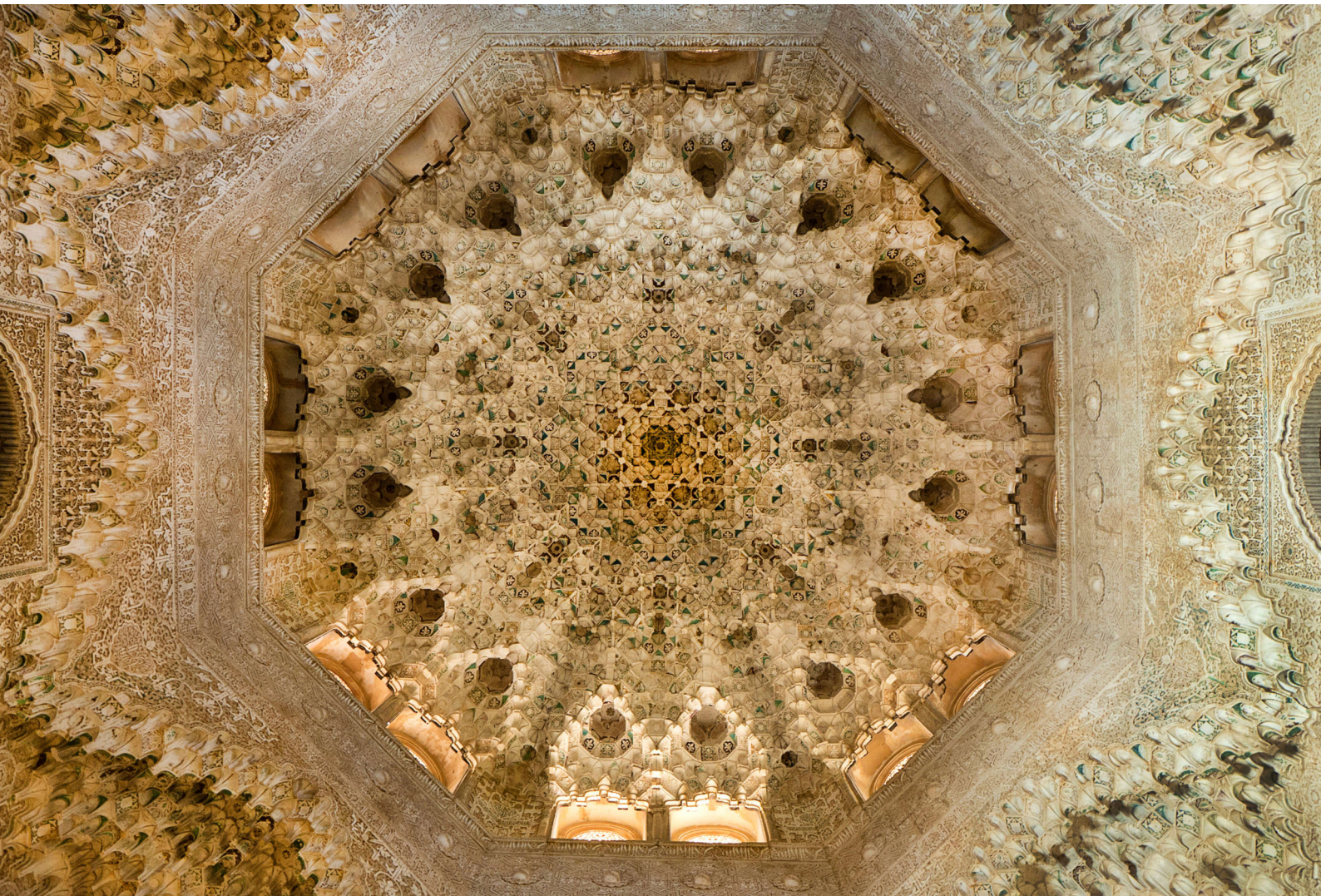
En la filosofía moderna los tipos de Absoluto se complejizan adoptando sentidos menos tradicionales, aunque por lo general podrían considerarse dentro de la concepción de Absoluto puro. Ferrater destaca los dobles sentidos desde los que es observado: “el Absoluto que permanece en sí mismo y el que se autodespliega o automanifiesta”, es decir, el que está aislado de las demás cosas y el que por el contrario está presente en todas ellas y a través de ellas se manifiesta; “el Absoluto en sentido formal y el Absoluto en sentido concreto”, esto es, en cuanto a su forma y en cuanto a su esencia; “el Absoluto racional y el irracional”, “el Absoluto como realidad y el Absoluto como principio”; “el Absoluto aislado y el relacionado”; “el inmanente y el trascendente”, es decir, el que es inseparable de la esencia de algo o el que está más allá de ese algo ; “el infinito y el finito”; o “el experimentable y el no experimentable”.

Todos estos conceptos han formado y siguen formando hoy parte del trasfondo teórico de las diversas corrientes artísticas, a fortiori desde que gradual el alejamiento entre arte y religión que comenzó en la modernidad se ha ido transformando al mismo paso en un acercamiento entre el arte y la filosofía.

Por otro lado se puede establecer lo que el arte tiene de absoluto en su género (el segundo tipo de Absoluto) analizándolo desde dos puntos de vista: desde la comparación de los propios elementos del arte entre sí o desde la comparación del arte con otras disciplinas o ramas del saber.

En el primer caso las técnicas de comunicación visual que se aplican a la creación artística se valen de pares





**Figura 17.** Sala Abencerrajes,  
Alhambra, Granada.



de conceptos contrarios, cada uno de los cuales constituye una totalidad racional por sí mismo (un absoluto) o se erige como extremo de una totalidad mayor. Donis A. Dondis estableció la siguiente clasificación en su *Sintaxis de la imagen* (2010, pp. 28-29): contraste y armonía; exageración y reticencia; espontaneidad y predictibilidad; acento y neutralidad; asimetría y simetría; inestabilidad y equilibrio; audacia y sutileza; transparencia y opacidad.

Así, por ejemplo, un mismo mensaje puede elaborarse mediante la técnica de la exageración, mostrando de forma directa y desnuda todos y cada uno de los detalles de la comunicación hasta elevarla al paroxismo; o bien optarse por no decir sino en parte, mediante la ‘expresión de un enunciado incompleto, pero que da a entender el sentido de lo que no se dice, y a veces más de lo que se calla’, propia de la reticencia (RAE, 2014). Estas dualidades, aunque referidas a las cualidades formales, son de gran importancia en la elaboración de significados en la creación artística. La elección de uno u otro extremo imprime un carácter determinado al mensaje que se desea transmitir, ya sea aplicándolo en su grado absoluto o en cualquiera de sus grados intermedios.

El segundo caso en la consideración del arte como absoluto en su género establece la comparación entre el arte y otras disciplinas. Entendido el arte como un instrumento para el conocimiento, pueden observarse en él ciertos rasgos que lo asemejan a un absoluto. Baste por el momento con nombrar los rasgos de independencia, incondicionalidad y libertad absoluta que lo caracterizan. Los términos referentes a esta particular naturaleza del arte son precisamente el objeto de discusión de esta investigación.

La tabla 1 muestra de manera esquematizada los conceptos que se han precisado para la descripción taxonómica del Absoluto.



Tabla 1. *Tipos de Absoluto***1. ABSOLUTO SIMPLICITER**

ABSOLUTO POR SÍ, PURO Y SIMPLE  
Dios: Principio, Causa, Ser, Lo Uno

Permanece en sí mismo ⇔ Se autodespliega  
En sentido formal (forma) ⇔ En sentido concreto (esencia)  
Racional ⇔ Irracional  
Como realidad ⇔ Como principio  
Aislado ⇔ Relacionado  
Inmanente ⇔ Trascendente  
Infinito ⇔ Finito  
Experimentable ⇔ No experimentable

**2. ABSOLUTO SECUNDUM QUID**

EN SU GÉNERO, POR COMPARACIÓN

Contraste ⇔ Armonía  
Exageración ⇔ Reticencia  
Espontaneidad ⇔ Predictibilidad  
Acento ⇔ Neutralidad  
Asimetría ⇔ Simetría  
Inestabilidad ⇔ Equilibrio  
Audacia ⇔ Sutileza  
Transparencia ⇔ Opacidad

**27**

El llamado realismo metafísico es opuesto al idealismo pues sostiene que “las cosas [la realidad] existen fuera e independientemente de la conciencia o del sujeto” (Ferrater, 2001, p. 539).

**28**

La doctrina idealista afirma que “los objetos reales que constituyen el ‘mundo externo’ no son independientes de las mentes que lo conocen, sino que [la realidad] existe tan sólo como un correlato de las operaciones de esas mentes” (Audi, 2004, p. 522). La realidad es para los idealistas un reflejo de los procesos mentales (de las ideas) y no de los sentidos. El idealismo absoluto, uno de cuyos mayores representantes es Hegel, establece la identificación total entre pensamiento y ser de modo que ambos constituyen un todo integral.

**29**

Ferrater (2001, p. 329) explica que la relación entre los conceptos *condición* y *causa* ha sido motivo de diversas confrontaciones en la historia de la filosofía. Algunos autores estiman ambos conceptos como diferentes e incluso opuestos. *Causa* tiene para ellos un sentido positivo “siendo aquello por lo cual algo es o sucede”. *Condición* tiene un sentido negativo “siendo aquello sin lo cual algo no sería o sucedería”. Por el contrario los condicionistas no diferencian la causa de la condición: “Lo que llamamos causa es, a su entender, reducible a conjunto de condiciones”.

**30**

*Inmanencia* y *trascendencia* son dos términos opuestos que se emplean para indicar las dos posibles maneras en que se considera la presencia de Dios en el mundo (Audi, 2004, p. 539). La palabra *inmanente* procede del latín *immanēre* ‘permanecer en’ y refiere a aquello ‘que es inherente a algún ser o va unido de un modo inseparable a su esencia, aunque

El segundo problema respecto a la naturaleza del Absoluto es, según explicó Ferrater (p. 34), el de las diversas contraposiciones que surgen al considerar la existencia de entes absolutos y entes no absolutos. Hay opiniones encontradas. Para una parte de los pensadores “lo Absoluto se contrapone a lo dependiente”. Esta opinión es secundada principalmente por los escolásticos. Para otros “lo Absoluto se contrapone a lo relativo”. Los pensadores modernos se inclinan hacia esta tendencia.

La oposición o la negación de alguno de los contrarios que acabamos de referir ha dado pie a diversas doctrinas metafísicas como son el monismo, “intento de reducción de todo lo relativo a un Absoluto”; el fenomenismo, “intento de referir todo lo Absoluto a algo relativo, si bien transplantando [*sic.*] con frecuencia a éste los caracteres que corresponden a aquél”; el dualismo o el pluralismo, definidas por el autor como “el intento de dividir lo Absoluto en dos o más entidades absolutas”. Ocurre lo mismo con doctrinas como el realismo metafísico<sup>27</sup>, el idealismo absoluto<sup>28</sup>, el condicionismo<sup>29</sup>, el inmanentismo<sup>30</sup> o el trascendentismo<sup>31</sup>.

racionalmente pueda distinguirse de ella' (RAE).

**31**

El trascendentismo no hace referencia a lo trascendental, como podría suponerse, sino a lo trascendente (Ferrater, 2001, p. 837). Se entiende por *trascendente* lo que 'está más allá de los límites de cualquier conocimiento posible' (RAE).



**Figura 18.** Robert Motherwell,  
*Figura totémica*, 1958.



**Figura 19.** Rosemarie Castoro,  
*St.*, 1972.

Tabla 2. *Entes absolutos/entes no absolutos: contraposiciones*

PENSAMIENTO TRADICIONAL	PENSAMIENTO MODERNO
<p>LO ABSOLUTO</p> <p>(UN ABSOLUTO)</p> <p>↕</p> <p>LO DEPENDIENTE</p>	<p>LO ABSOLUTO ↔ LO RELATIVO</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>REDUCCIÓN de todo lo relativo a un Absoluto</li> </ul>
	<p>☞ Monismo</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>REFERENCIA de todo lo Absoluto a algo relativo que responde a caracteres absolutos</li> </ul> <p>☞ Fenomenismo</p> <p>Falacia sentimental Personificación Prosopopeya Hilozoísmo</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>DIVISIÓN de lo Absoluto en dos o más entidades absolutas</li> </ul> <p>☞ Dualismo</p> <p>☞ Pluralismo</p> <p>☞ Realismo Metafísico</p> <p>☞ Idealismo Absoluto</p> <p>☞ Condicionismo</p> <p>☞ Inmanentismo</p> <p>☞ Trascendentismo</p>

La condición sensitiva del arte lo vincula estrechamente al pensamiento fenomenista, pues el fenómeno es a fin de cuentas objeto de la experiencia sensible. En el proceso fenomenológico los atributos propios de lo Absoluto son transferidos a algo relativo, lo que en arte afecta directamente al objeto de atención del artista: bien como elemento concreto, al que simbólicamente se le atribuyen características absolutas; bien remitiendo a algo más genérico como puede ser la naturaleza.

La “pathetic falacy” (falacia sentimental) a la que John Ruskin se refirió en *Modern Painters* y que Rosenblum reseñó años después es esa “curiosa atribución de sentimientos humanos a sujetos no humanos, especialmente elementos del paisaje” (Rosenblum, 1993, p. 42). Esta capacidad empática del artista hacia la naturaleza jugó un importante papel en el Romanticismo.



**Figura 20.** Jim Kay, *Un monstruo viene a verme*, 2011. Ilustración de la novela *Un monstruo viene a verme* (2011) de Patrick Ness.

El arte posterior matizará estos sentimientos, ampliará las posibilidades al incorporar conceptos como la energía y adaptará sus formas a lo contemporáneo, pero esta ferviente identificación permanece en muchas creaciones





**Figura 21.** Vista de la exposición *Cómo hablar con pájaros, árboles, peces, conchas, serpientes, toros y leones* celebrada entre 16 de noviembre de 2018 y el 12 de mayo de 2019 en la antigua estación de ferrocarriles de Hamburger Bahnhof, Museo de Arte Contemporáneo (Berlín).

a lo largo del siglo XX y también en la actualidad. Personificación, prosopopeya, hillozoísmo, inmanencia, son otras formas de falacia sentimental que forman parte de la cultura popular. En las películas de la Factoría Disney, por ejemplo, árboles, animales e incluso tazas o teteras se expresan con sentimientos y palabras propios de personas. Nuestro entorno se manifiesta como una presencia sintiente tras la que late un Absoluto común.

Los artistas que comienzan a explorar la abstracción llevaron la aplicación de estas ideas hasta su extremo. Así, según explicó Rosenblum, “Mondrian tenía una visión del mundo empírico tan saturada del sentido de lo espiritual y lo simbólico que podría incluso transmutar un edificio civil en un emblema de connotaciones casi religiosas” (1993, p. 214). Para artistas como Franz Marc “la metáfora fundamental de esas revelaciones espirituales no era el paisaje o la figura humana ... sino el animal, criatura sintiente ... símbolo” (1993, p. 159).



**Figura 22.** Franz Marc,  
*El sueño*, 1912. Museo Nacional  
Thyssen-Bornemisza, Madrid.



**32**

Una *antinomía* es una contradicción imposible de resolver.

Ferrater formula un tercer problema respecto al análisis del Absoluto: la existencia del mismo. Si bien esa cuestión o como mínimo “la posibilidad de hablar con sentido acerca de el Absoluto” era comúnmente tratada en el pasado, la actualidad del pensamiento es mucho más reticente a hacerlo. El pensador contemporáneo es proclive a la negación de todo Absoluto. Las razones que aporta, según Ferrater, son las que siguen:

(a) Es imposible demostrar o experimentar el Absoluto, razón por la cual todo lo que digamos acerca de él solo puede ser “resultado de la imaginación”. La imaginación de la que habla es, consecuentemente, “la imaginación literaria o poética”.

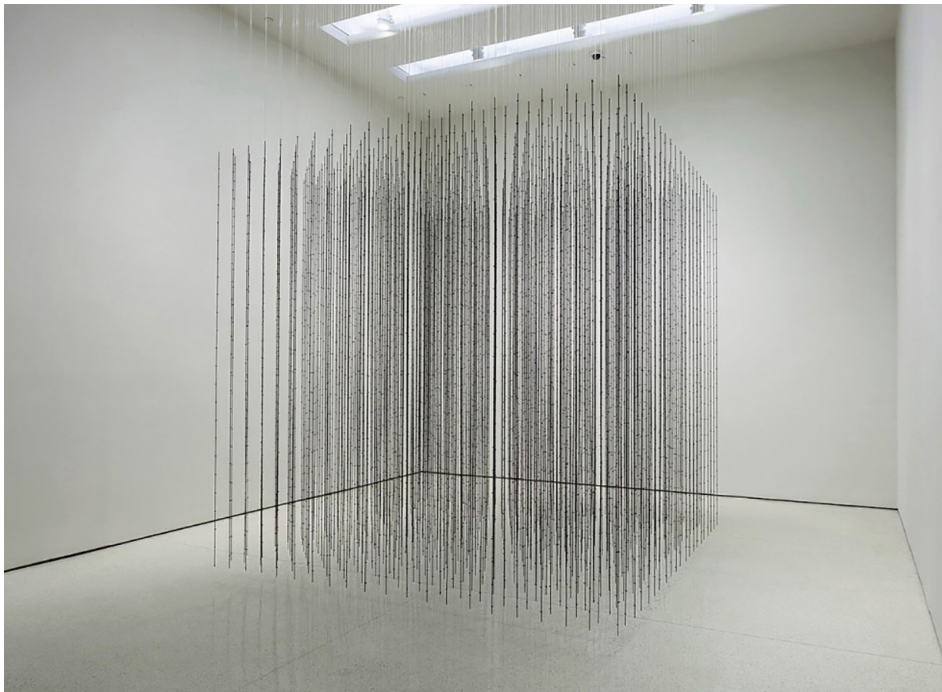
(b) La expresión del Absoluto “viola las reglas sintácticas del lenguaje”, ya que el Absoluto no es observable. Es por tanto inexpresable.

(c) Aun intentándolo, el razonamiento concluye inevitablemente en “antinomias<sup>32</sup> insolubles”.

Estas tres características negativas de lo Absoluto que lo hacen indemostrable, inconceptualizable e inexpresable encuentran precisamente en el arte la horma de su zapato. Pues el arte escapa a tales exigencias, propias del razonamiento filosófico y científico. Es precisamente en esos terrenos imprecisos donde el arte alcanza su plenitud. En él tienen cabida las antinomias, la expresión y la demostración (o verdad) subjetivas, ya que en arte no interesan las repuestas determinantes tanto como la posibilidad de especulación que ofrece la imaginación poética.

Tabla 3. *Existencia y conocimiento de lo absoluto*

PENSAMIENTO TRADICIONAL	PENSAMIENTO MODERNO
AFIRMACIÓN (ES POSIBLE) hablar con sentido de lo Absoluto	NEGACIÓN (ES IMPOSIBLE) hablar con sentido de lo Absoluto
	<ul style="list-style-type: none"><li>• ES INDEMOSTRABLE Solo es especulable desde la imaginación poética  ☞ Empirismo</li></ul>
	<ul style="list-style-type: none"><li>• ES INCONCEPTUALIZABLE Resulta en antinomias  ☞ Racionalismo inmanentista</li></ul>
	<ul style="list-style-type: none"><li>• ES INEXPRESABLE No existe referente observable Viola las reglas sintácticas del lenguaje  ☞ Neopositivismo</li></ul>



**Figura 23.** Mona Hatoum,  
*Impenetrable*, 2009.  
Museo Guggenheim, Nueva York.

Si a pesar de todos estos impedimentos el pensamiento filosófico insiste en afirmar la existencia del Absoluto, nos encontramos, según Ferrater, con un cuarto problema que atañe a los diversos modos en que el Absoluto puede ser concebido (1965, p. 35).

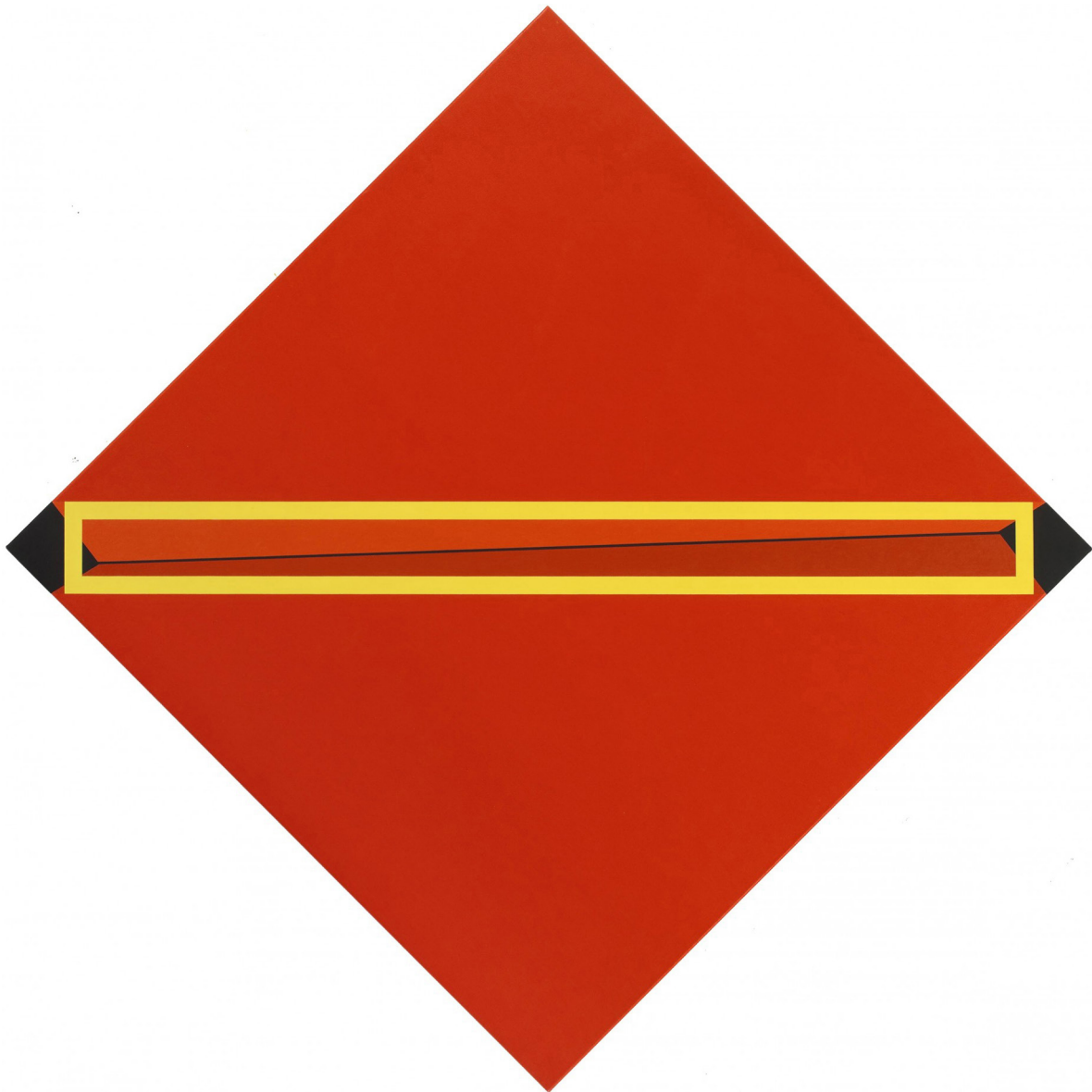
Las posiciones se dividen entre los que consideran a la razón (pura o especulativa) como “el órgano normal de conocimiento de lo Absoluto”; los que se inclinan a favor de la experiencia (sea esta la experiencia común o la experiencia metafísica); los que, no considerando suficientemente adecuadas a ninguna de las anteriores, optan por la intuición (ya sea “intelectual”, “emotiva” o “volitiva”). Estos últimos se justifican en el hecho de que “lo Absoluto no es ninguna cosa determinada y, de consiguiente, no es pensable ni, propiamente hablando, ‘decible’, sino solamente intuible”.

Finalmente, el pensamiento contemporáneo emplea la tautología para concretar la idea del Absoluto en la forma de un Absoluto concreto pues, como señala Ferrater, no se puede salir de la frase “Lo Absoluto es lo Absoluto”. En ese caso, lo único que puede hacerse con respecto a el Absoluto es “en mostrar qué absoluto hay más bien que en pretender señalar qué es lo Absoluto *qua* Absoluto”.

Tabla 4. *Expresión de lo absoluto*

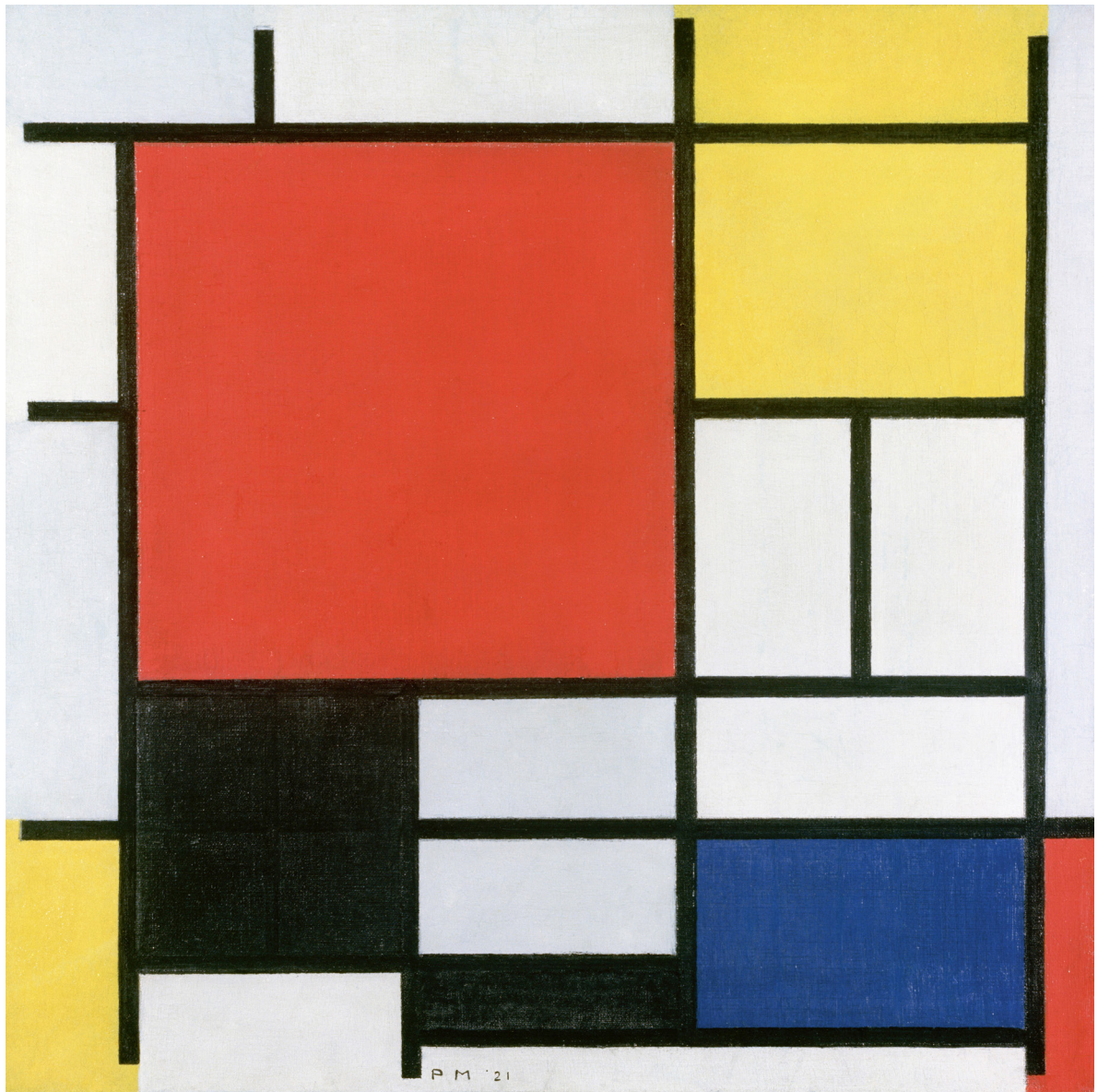
MODOS DE CONCEBIR LO ABSOLUTO (Si fuera posible)			
RAZÓN	EXPERIENCIA	INTUICIÓN	TAUTOLOGÍA
Pura o especulativa	Común o metafísica	Intelectual, emotiva, volitiva, etc.	Lo Absoluto es lo Absoluto  Mostrar QUÉ ABSOLUTO hay

El arte se vale de esos mismos medios para acercarse a lo Absoluto. La razón pura y la especulativa son llevadas al extremo con las técnicas de abstracción de las formas. Sucede particularmente en la abstracción de tipo geométrico y en general en aquellas ocasiones en que la precisión de los cálculos matemáticos (incluidas las variaciones o repeticiones, los cálculos estadísticos, etc.) condicionan la resolución formal o intelectual de la obra.



**Figura 24.** Adam Szentpétery,  
*La diagonal IV*, 2007.





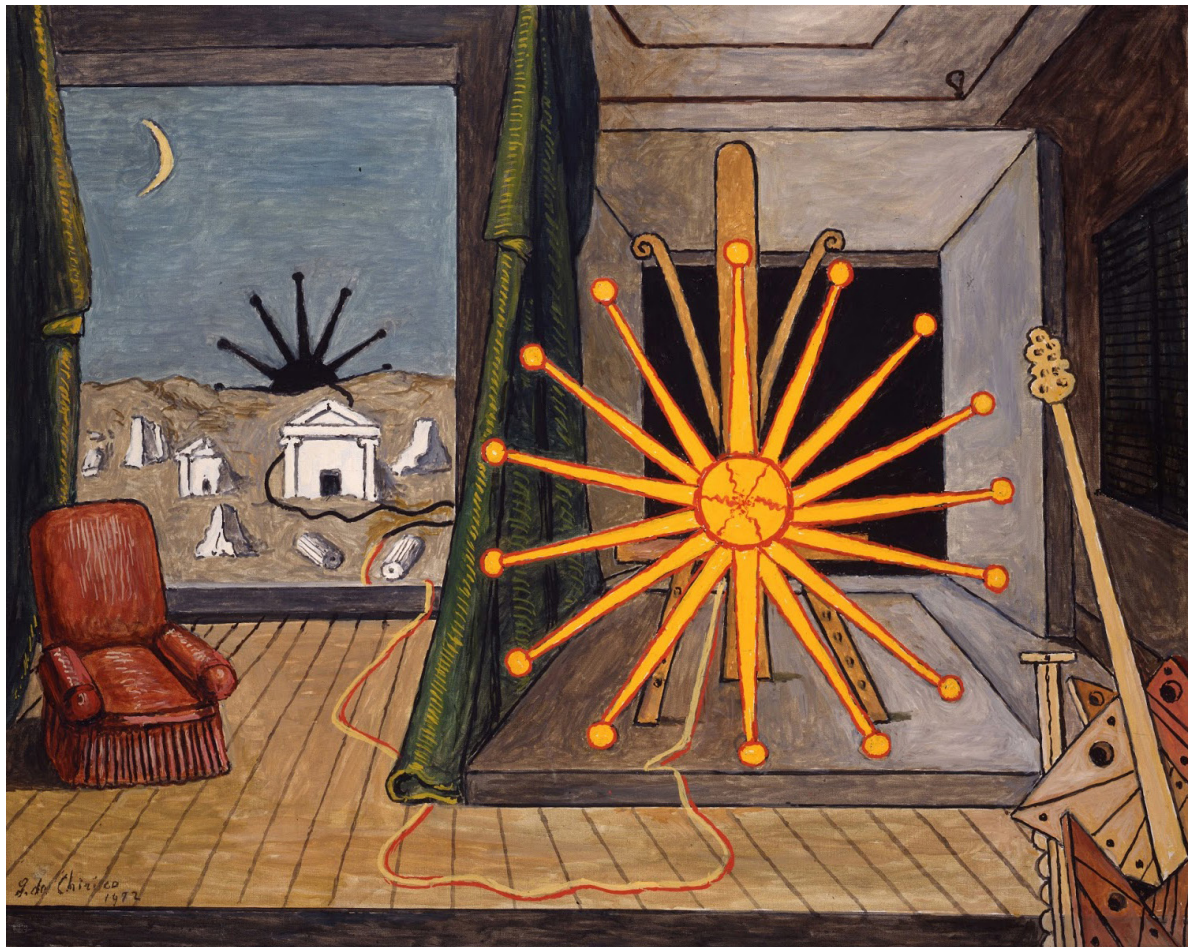
**Figura 25.** Piet Mondrian,  
*Composición con gran área roja,*  
*amarilla, negra, gris y azul,* 1921.  
Gemeentemuseum, La Haya.



La experiencia y la experimentación artísticas tanto desde la creación como desde la recepción suponen un factor fundamental en arte, pues en esta disciplina el uso de la razón suele ir de la mano del sentir, lo que convierte al arte en un medio de conocimiento muy completo.

Se trata de un conocimiento que se transmite a través del tiempo y de las múltiples experiencias artísticas. Antoni Tàpies (Picazo y García Cortés, 2001) lo describe así:

El aprecio supuestamente intemporal que sentimos por una gran parte del arte del pasado no se explica solo por criterios puramente estéticos como a veces se acostumbra a hacer, sino también por su componente simbólico tradicional. Se trata de todo el proceso secreto del mundo imaginario venido del inconsciente colectivo, todo lo que hoy se ha llamado prehistoria, la cual tiene un valor igualmente perenne y unánime. La experiencia última de las realidades profundas desveladas por ciertas analogías, imágenes, y símbolos tradicionales, imprime a nuestra conciencia y a nuestros actos un carácter como sagrado y ritual que acrece los sentimientos de solidaridad con todos los seres y de respeto hacia el conjunto del universo. Por lo que se ha ido viendo que es de vital importancia para la humanidad. Sin ella, todo lo construiríamos sobre arenas movedizas. Nuestras vidas no encontrarían sentido ni sabríamos cómo justificar ningún valor. Y es sabido que la experiencia de estas realidades profundas se hace más patente en el orden sensible de las formas materiales del arte que en el orden puramente mental o conceptual, de tal forma que, para algunos, la experiencia del esplendor de la Belleza, de esa 'delicia' como llama un maestro hindú a la contemplación de la Realidad absoluta que proporcionan determinadas obras, puede ser tan extraordinaria que incluso se ha considerado superior (porque ya la incluye) a la Bondad ... Pretender destruir la dimensión 'sagrada' del arte, ..., sería acabar con el arte mismo, con algo que es esencial al arte y a toda la sociedad. Y más en momentos confusos y de crisis de los sentimientos religiosos, cuando es tan seguro, como se ha afirmado con razón, que las formas artísticas son precisamente "los canales indispensables para la actualización del depósito espiritual de la tradición" (pp. 211-212).



**Figura 26.** Giorgio de Chirico,  
*Sol en el caballete*, 1973.  
Fundación Giorgio e Isa de Chirico,  
Roma.

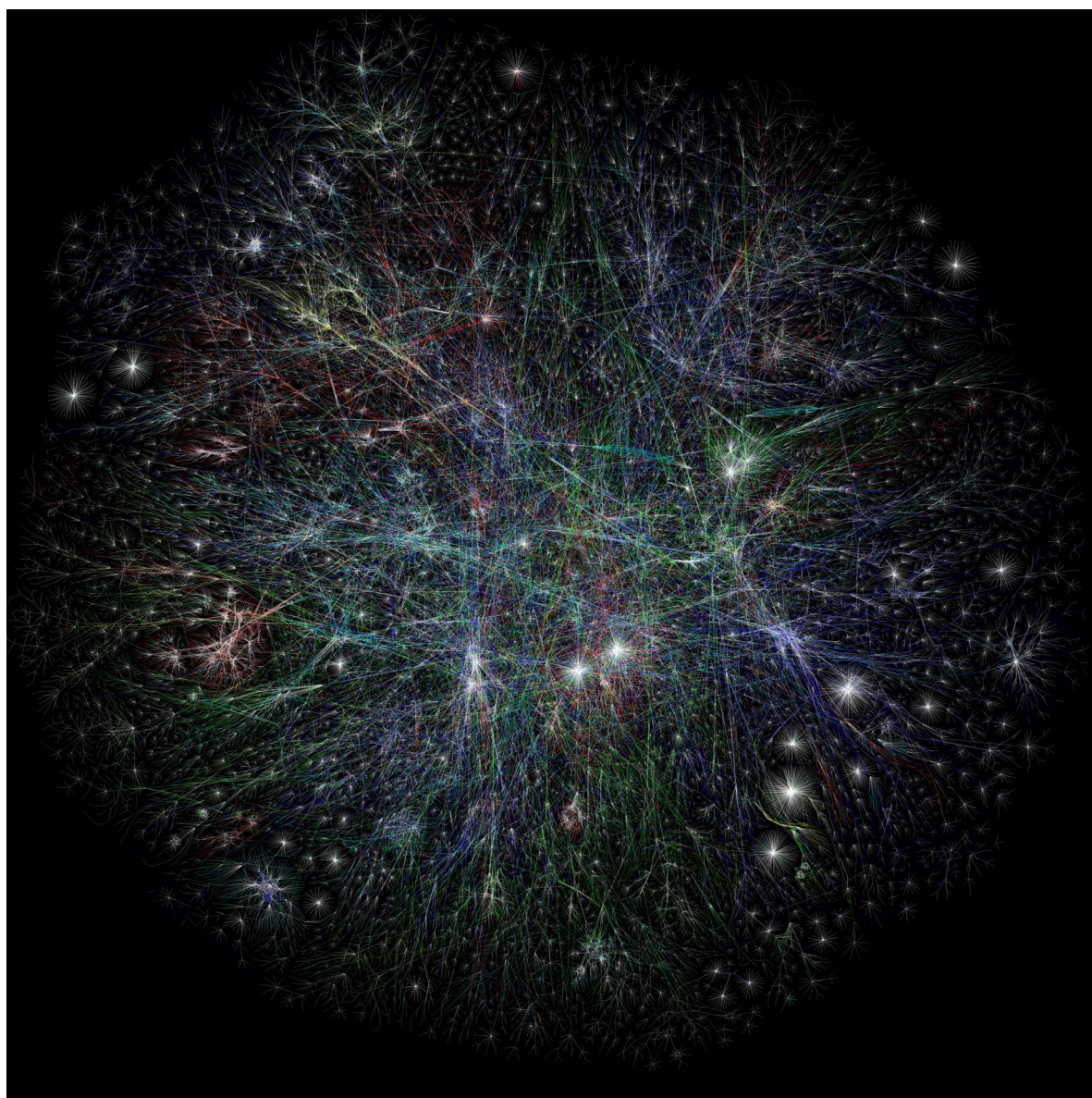
Por si esto fuera poco, la cultura occidental contemporánea ha elevado a un grado máximo las cualidades de la experiencia entendida como el sentir, conocer o presenciar algo. Estar presente en la vida. En este sentido surge una nueva manera de acercarse al arte: aquella que concibe el arte como experiencia.

Pero la experiencia no se limita a la realidad tangible sino que amplía sus horizontes hacia la virtualidad de la red electrónica. Así, surge un nuevo universo, una realidad aumentada, explorable y experimentable, y cuya potencialidad aparenta ser infinita.

La intuición es sin duda una herramienta fundamental a la hora de crear, de interpretar y de comprender el arte, precisamente por la capacidad de este para moverse en los espacios de la indeterminación, donde las reglas convencionales no son aplicables. En materia de abstracción artística, un enfoque lírico de la misma en estrecha relación con el surrealismo automático incide en lo emocional con ayuda de la intuición. Artistas como Janet Sobel iniciaron un tipo de técnica puramente pictórica, la llamada pintura por goteo, nacida de una espontaneidad marcadamente subjetiva y de concepciones que ritualizan el proceso de creación. Fue brillantemente desarrollada por Jackson Pollock, en cuyo trabajo “el gesto es la expresión de una postura viva temporal y directa, pero que responde a un sentimiento interior” (Lozano, 1990, p. 21).

En el último siglo, muy particularmente a partir de la ruptura conceptual planteada por Marcel Duchamp, el arte ha dedicado gran parte de sus esfuerzos al análisis del propio arte. Concebido como un Absoluto, el arte constituye un mundo en sí mismo, con reglas propias por las que el arte solo puede definirse desde sí mismo.





**Figura 27.** Barrett Lyon,  
*Mapeo de Internet*, de  
*El Proyecto Opte*, 2003.





**Figura 28.** Jackson Pollock, *One: Number 31*, 1950.  
MoMA, Nueva York.



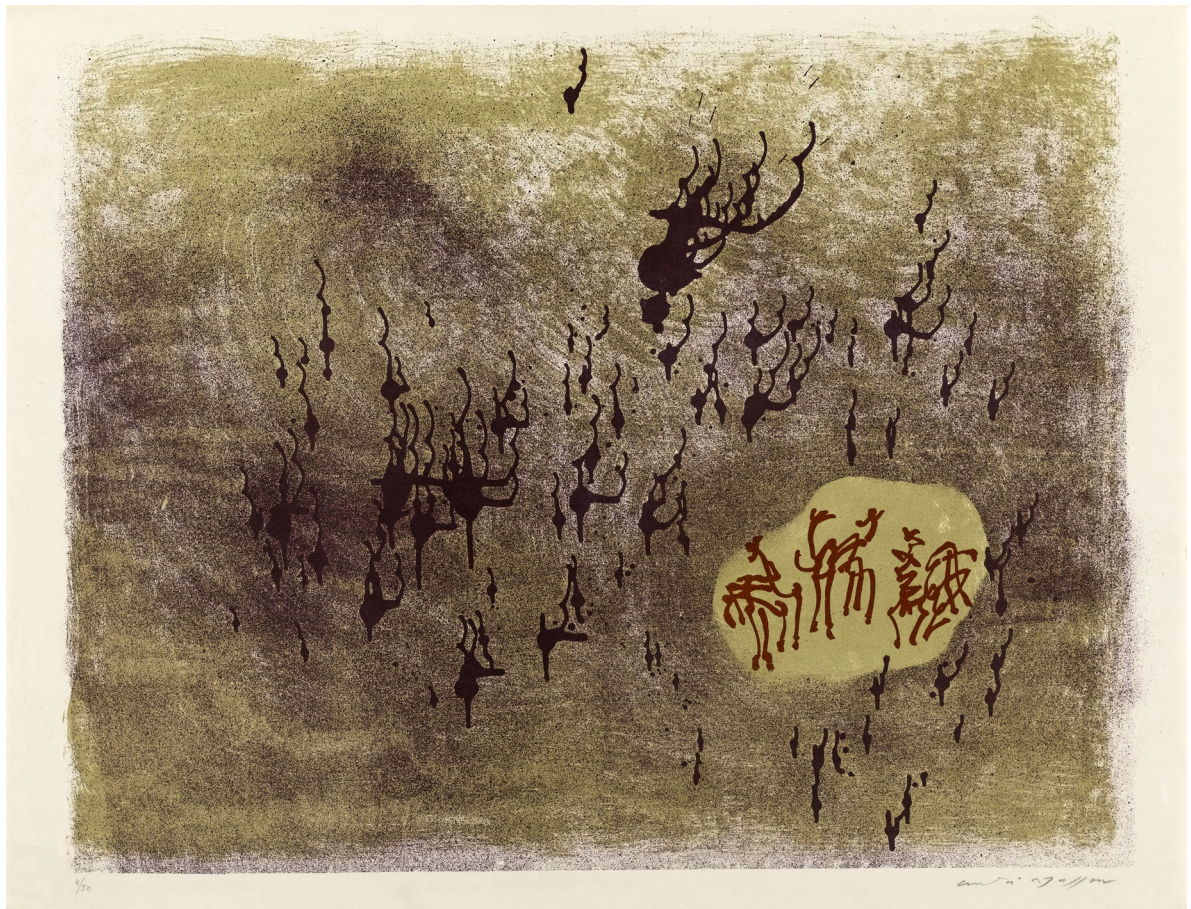


**Figura 29.** Janet Sobel, *Vía Láctea*, 1945.  
MoMA, Nueva York.



**Figura 30.** William Anastasi, *Sin título [Dibujo del metro, 4.14.12, 23 (de 10 a 7) Raphael Street]*, 2012.





**Figura 31.** André Masson, *Rut*, 1957. MoMA, Nueva York.

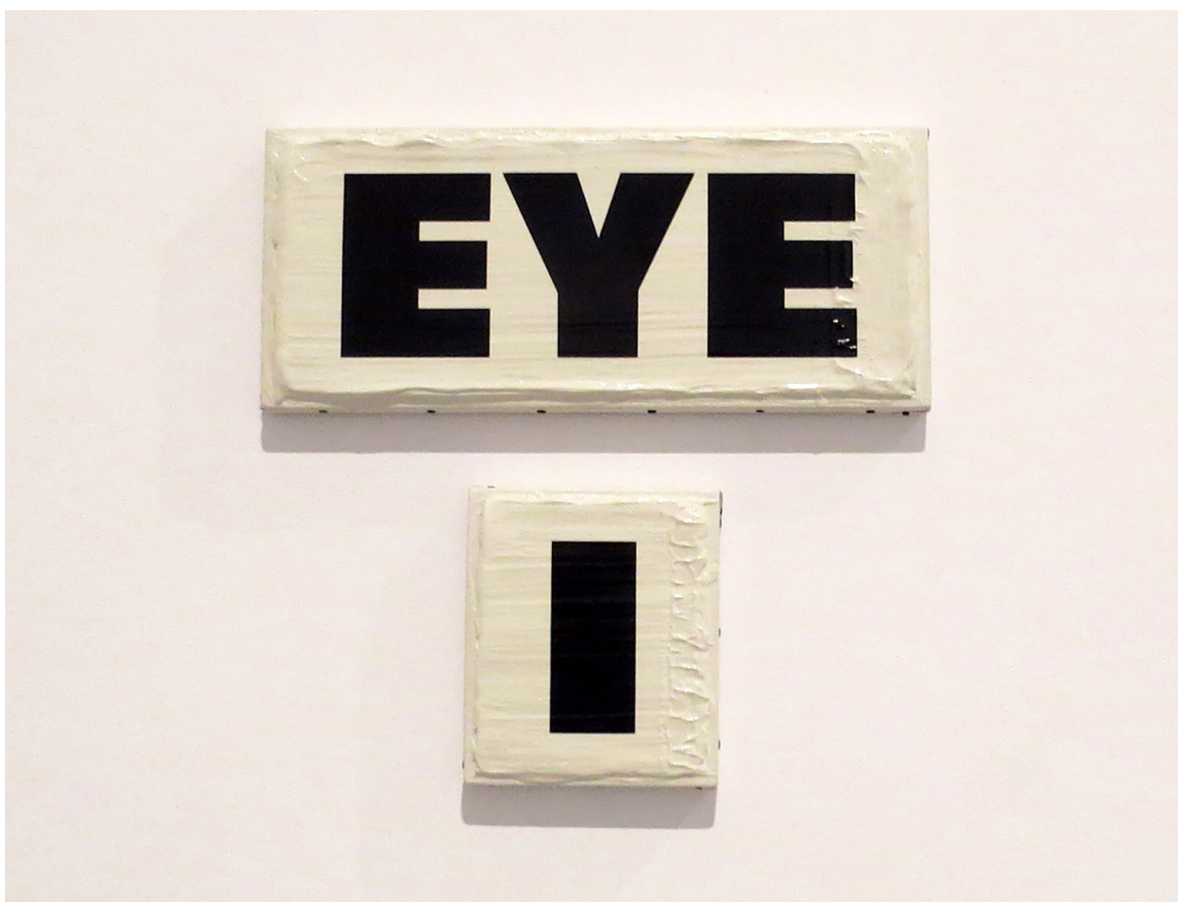


**Figura 32.** Mark Ryden, *El hombre perfecto*, 2017.





**Figura 33.** Odilon Redonn, *El ojo como un globo extraño se dirige hacia el infinito*, 1882. MoMA, Nueva York.



**Figura 34.** Rémy Zaugg,  
*Ojo yo*, 1994.



**Figura 35.** Joseph Kosuth, *Cinco palabras en neón azul*, 1965. Inspirado en el poema de Gertrude Stein (1930) *Cinco palabras en una línea*.

La última cuestión que propone Ferrater (1965, p. 35) es la de la forma que puede adoptar la idea filosófica del Absoluto. De hecho ha presentado múltiples formas lo largo de la historia, unas más evidentes que otras. Podemos considerar, como bien expresa Ferrater, que “toda aceptación de una realidad primaria, radical, fundamentante, etc., puede ser equiparada a la aceptación de la existencia de un Absoluto”. Si nos detenemos a meditar esta última frase, descubriremos que la aceptación de la existencia de Absolutos está presente en cualquier ideología, en todo sistema y en general, en los mecanismos esenciales de nuestra manera de razonar. Como ya apunté, el fundamentalismo y el Absoluto son dos conceptos muy cercanos.

Otro tanto sucede con los conceptos “que expresan un principio”, por ejemplo el que afirma que existe una ley del universo. La existencia de esa ley implica la aceptación de un Absoluto que la rige. La realidad, explica finalmente Ferrater, es que incluso pensadores que han mantenido un posición de negación con respecto a la existencia real del concepto, se han valido de él en forma de metáfora o mediante la idea representativa de algún ente Absoluto. Muestra de ello es que podemos estimar como Absolutos la idea del Bien, de Platón, pues para él del mismo modo en que el sol hace las cosas visibles el Bien hace cognoscible la verdad; el Primer motor inmóvil, de Aristóteles; lo Uno, de Plotino; la Substancia, de Spinoza; la Cosa en sí, de Kant; el Yo, de Fichte; el Espíritu Absoluto, de Hegel; la Voluntad, de Schopenhauer; lo Inconsciente, de Eduard von Hartmann (p. 35).



Tabla 5. *Formas de lo absoluto en la filosofía*

<b>FORMAS DE LO ABSOLUTO</b> De lo formal a lo concreto (de la forma a la esencia) (Qué cosa es el /un Absoluto)	
<b>ACEPTACIÓN DE UNA REALIDAD PRIMARIA / RADICAL / FUNDAMENTANTE</b>	<b>EXPRESIÓN DE UN PRINCIPIO</b>
La Esfera (Parménides)	Ley del Universo
La idea del Bien (Platón)	
El Primer motor inmóvil (Aristóteles)	
Lo Uno (Plotino)	
La Substancia (Spinoza)	
La Cosa en sí (Kant)	
El Yo (Fichte)	
El Espíritu Absoluto (Hegel)	
La Voluntad (Schopenhauer)	
Lo Inconsciente (Eduard von Hartmann)	



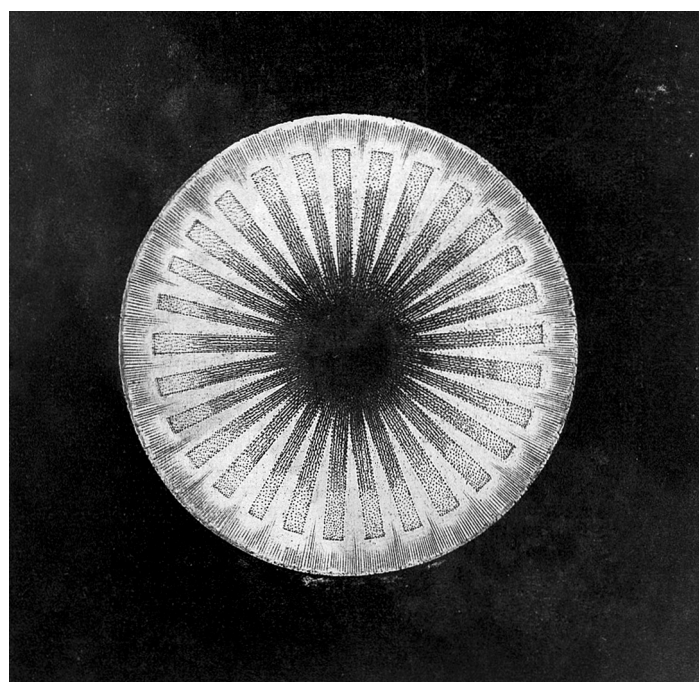


**Figura 38.** Andreas Cellarius, *Escenografía de las órbitas planetarias que abarcan la Tierra*, 1660.





**Figura 39.** Robert Fludd, portada del segundo tomo del tratado *Supernaturali, Naturali, Praeternaturali, Contranaturali: Microcosmi Historia* de Robert Fludd, 1619.



**Figura 40.** Robert Fludd, *Luz en la oscuridad*, página del tratado *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia in duo volumina secundum cosmi differentiam diuisa* (detalle) de Robert Fludd, 1617-1618.



**Figura 41.** Yves Klein, *Sin título. Antropometría (Autorretrato)*, 1960. Museo de la Ciudad de Hiroshima.

**33**

Su obra *Crítica de la razón pura*, de 1781, es un análisis epistemológico en el que trata de aunar racionalismo y empirismo.

**34**

Así lo hace en 1788 en *Crítica de la razón práctica*, texto que tendrá una gran repercusión en la posterior filosofía ética y moral.

La lógica del razonar humano parece exigir la proyección intelectual de conceptos incondicionalmente válidos (abstracciones, Absolutos) que funcionan como arquetipos o referencias concretas en el análisis que realiza el entendimiento. Esto a pesar de que esos Absolutos son precisamente indeterminados y universales. Este sentimiento absolutizador cobra especial importancia en el pensamiento idealista. Tal es su vinculación, que el *Diccionario Akal de Filosofía* (Audi, 2004) dedica exclusivamente a esta corriente de pensamiento su artículo sobre *el Absoluto* (p. 32). Según, James W. Allard, autor del texto correspondiente a esa entrada, para los filósofos idealistas el Absoluto suponía “la única realidad independiente de la que todas las cosas son una expresión”.

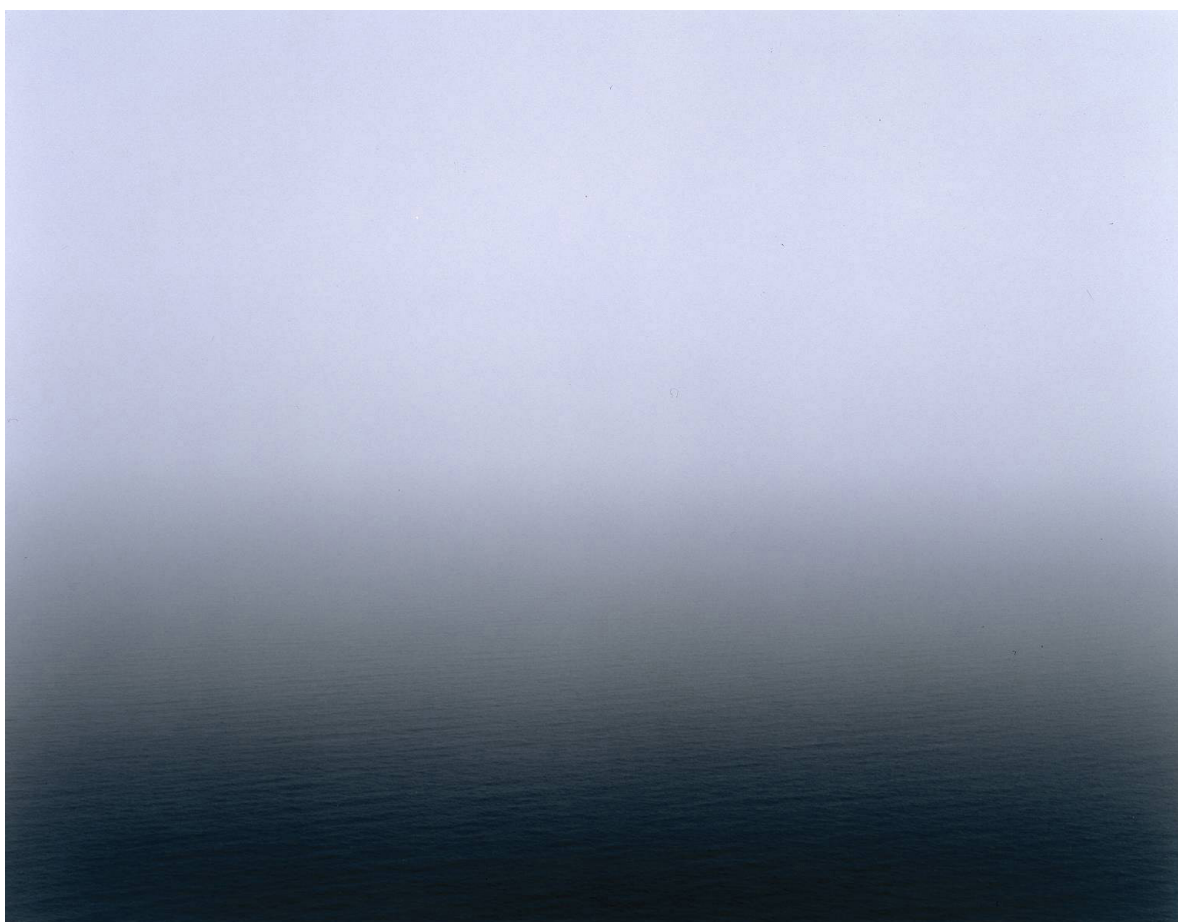
Tal idea se encuentra intensamente imbricada en el pensamiento romántico, como ocurre con casi todo el credo idealista. El artista romántico trasladó el sentimiento religioso, lo Absoluto, a la naturaleza, y en cada expresión de la misma encontró misterios inmanentes. La naturaleza no solo le habló de un Absoluto relacionado con Dios, sino del ser humano como un Absoluto. La falacia sentimental a la que me referí anteriormente es una clara manifestación de lo dicho.

Precursor del idealismo, Kant indagó acerca de las diferencias y correlaciones que podían establecerse entre el conocimiento teórico<sup>33</sup> y su aplicación práctica en el terreno moral<sup>34</sup>. En su razonamiento, continúa explicando Allard en su definición del Absoluto, Kant argumentó que “la razón pura busca fundamentos absolutos para el entendimiento que son sólo ideales”. Es decir, que esos Absolutos que nuestra razón detecta existen en principio en forma de ideas. A partir de ahí, es la razón práctica la que determina “la existencia real de esos fundamentos como una necesidad de la moralidad”. De esta manera, Kant establecía un fuerte lazo con el que ataba la necesidad moral a la existencia real del Absoluto.





**Figura 42.** Caspar David Friedrich,  
*Monje a la orilla del mar*, 1808-10.  
Antigua Galería Nacional de Berlín.

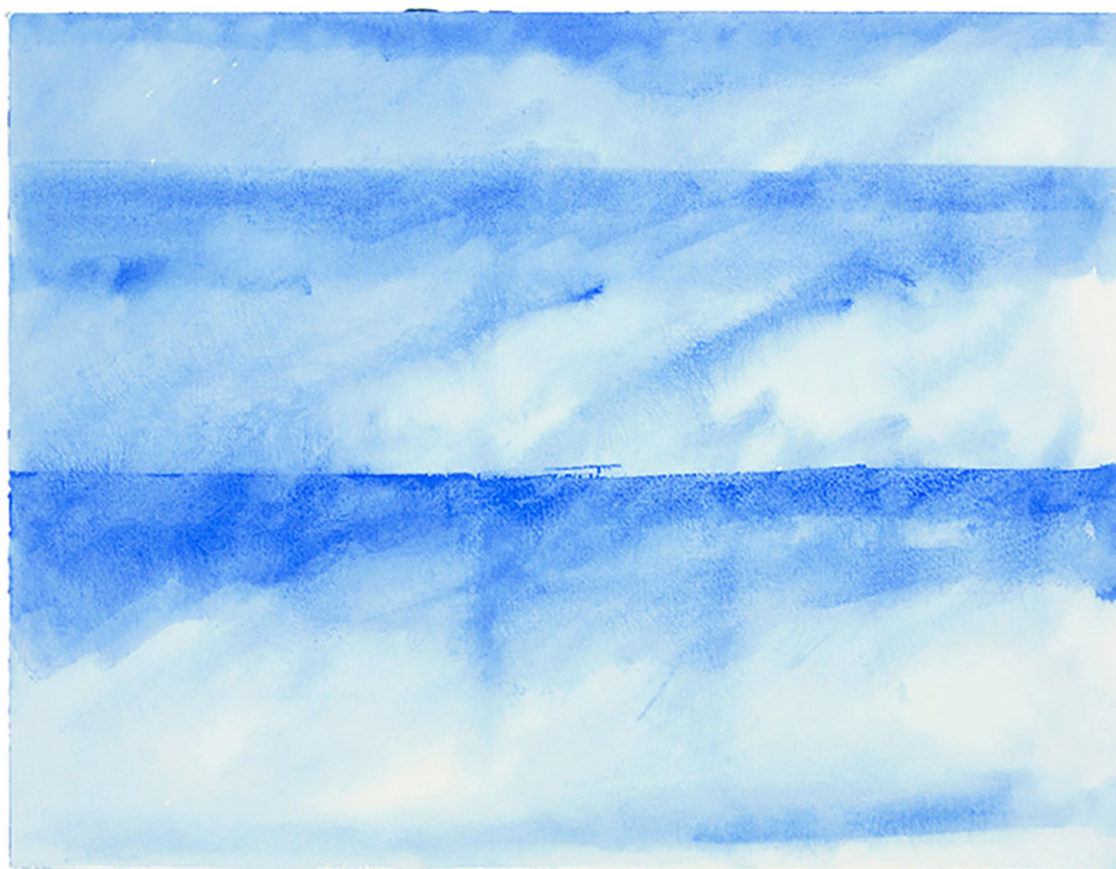


**Figura 43.** Hiroshi Sugimoto,  
*Mar egeo, Pelión*, 1990. Tate.





**Figura 44.** Mark Rothko, *Sin título*  
(*Negro sobre gris*), 1969-70.



**Figura 45.** Marcia Hafif,  
*Ultramarinblau Hell II*, 1990.  
Galería Ruper Walser, Múnich.





**Figura 46.** Tacita Dean,  
*No Horizon*, 2000.



Al hilo de ese pensamiento, con el propósito tantas veces presente en la filosofía de trazar un sistema abarcador de la realidad completa, Schelling aplicó el Absoluto al “fundamento incondicionado (y por tanto la identidad) de sujeto y objeto”, es decir, a la esencia misma del observador (yo, sujeto pensante) y lo observado (lo otro, el mundo). Así el Absoluto transformó en fundamento de la subjetividad. La lógica de la sistematización demandó la aceptación de una realidad escindida (yo y el mundo), compuesta por Absolutos separados.

Hegel, por su parte, abordó el Absoluto “como un espíritu: la necesidad lógica que él mismo encarna en el mundo para alcanzar el autoconocimiento y la libertad en el curso de la historia”, siendo este curso de la historia el que aporta el dinamismo necesario para que la realidad sea cambiante y por tanto, diversa.

A través de estos tres filósofos, Kant, Schelling y Hegel, Allard muestra de un modo sencillo la travesía del concepto Absoluto a través del pensamiento idealista. La idea del Absoluto encuentra su encarnación en la moral constituyéndose en identidad de todo cuanto existe, en el espíritu mismo de la realidad. En muchos aspectos, este pensamiento reúne los anhelos de la razón, la moral y la religiosidad, aunándolos en una filosofía de la totalidad.

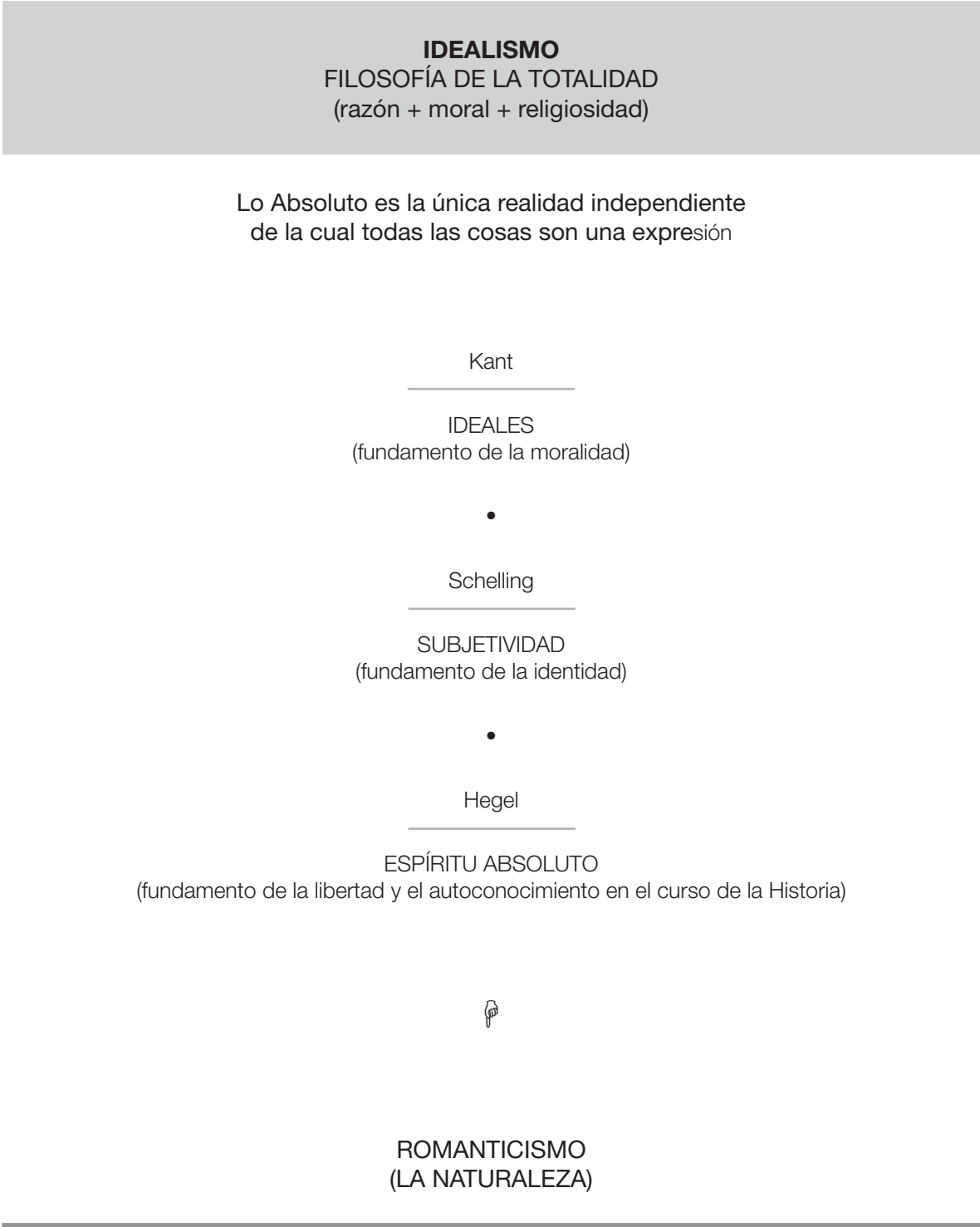
Los ideales de los que habló Kant, que nuestra inteligencia elabora mediante un proceso de abstracción, se materializan en ideas concretas, en realidades que van conformando ideologías, en moral. No debemos olvidar que estos ideales llevan acarreados sus atributos absolutos originales. En su naturaleza generalizadora obvian los elementos minoritarios en favor de los mayoritarios, estableciendo así una jerarquía de valores que se fundamenta en medidas de cantidad y semejanza.

**Figura 47.** Olafur Eliasson, *El proyecto del tiempo*, 2003. Vistas de la instalación en la Tate Modern, Londres.





Tabla 6. *Filosofía de la totalidad*





**Figura 48.** Wolfgang Laib, *¿A dónde vas?*, 2007. Instalación de montañas de arroz sobre granito, cerca de Madurai, sur de la India.



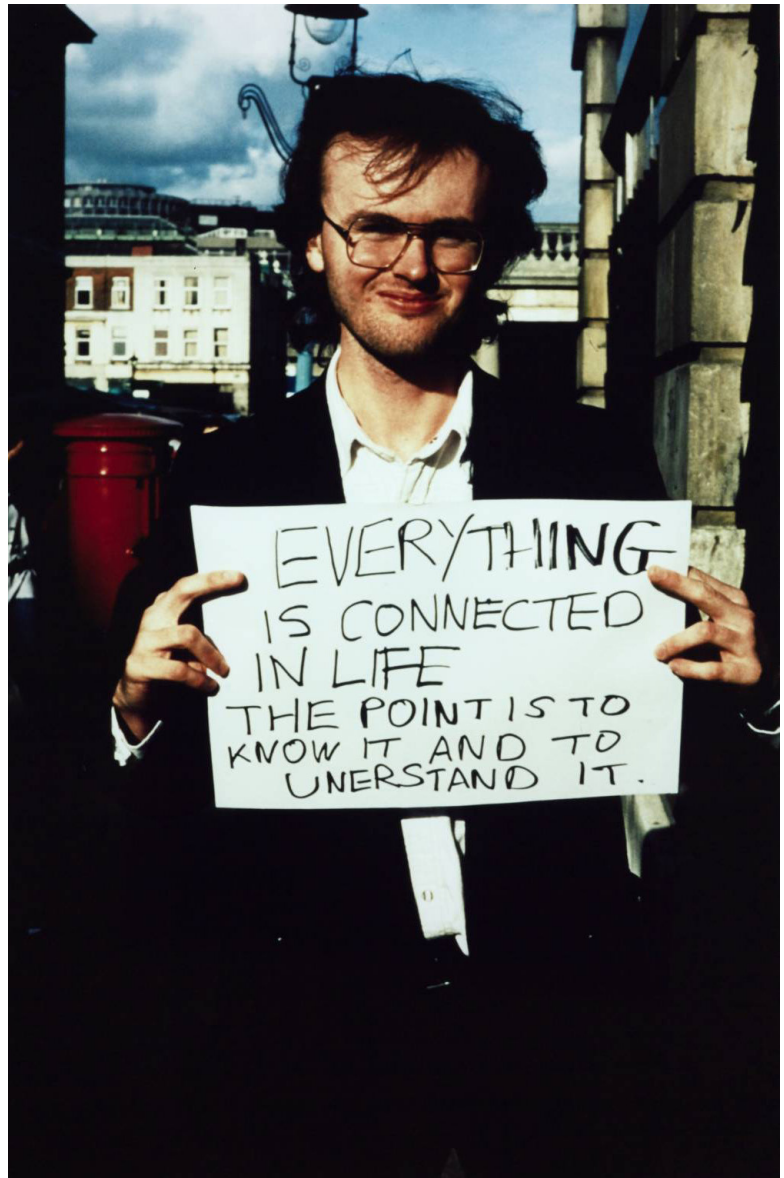
Una de las propiedades más características de las hasta ahora consideradas como propias de aquello que calificamos de Absoluto frente a lo que no lo es la incondicionalidad. Para la terminología filosófica lo incondicionado es aquello que no está sujeto a ninguna condición para poder existir, es decir, que se supone ajeno a cualquier circunstancia, imposible de ser afectado, completamente independiente. Lo que inevitablemente entra en conflicto con la gestión de la vida real, diversa, cambiante, inabarcable y en continua fricción. La vida, la que experimentamos, se desenvuelve en las relaciones de unas cosas con otras. En la tensión que esas conexiones y desconexiones generan. Las ideas, absolutas, gozan en cambio de la armonía del espacio ideal.

Pero hay algo más. Para expresarlo recurriré de nuevo de las palabras de Ferrater. En la definición que el filósofo propone del término *incondicionado* (Ferrater, 1965) puntualiza que en el pensamiento filosófico lo incondicionado no solo es independiente sino que además “todos los demás seres dependen de él” (p. 925). Lo que supone que lo incondicionado es a su vez “lo Condicionante [con mayúscula en el original] por excelencia” (p. 926).

Aceptar la existencia de un condicionante incondicionado es aceptar finalmente que la razón no está capacitada para entenderlo todo. Quiere esto decir que de algún modo parece que no podemos evitar pensar que algo más allá de nuestra voluntad mueve sus hilos y nos afecta. Lo hemos llamado Dios, Absoluto, energía, universo, destino, sustancia, principio, esencia. Lo incondicionado, lo Absoluto, se resiste a ser expresado con palabras pues solo encontramos para describirlo un abanico de términos indeterminados. De lo Absoluto solo queda afirmar que es lo Absoluto.

El imperioso deseo humano de ir más allá dibuja el siguiente panorama: Lo Absoluto, según dicen los filósofos, tan solo puede ser experimentado desde la imagi-

nación poética y desde la intuición; el lenguaje de las palabras se muestra incapaz de expresarlo, pues la palabra es de por sí determinante; de ser expresable en alguna medida, el discurso de lo Absoluto no ofrecería respuestas sino contradicciones imposibles de resolver que generarían entonces nuevas e infinitas preguntas. Todo lo manifestado en este último párrafo acerca del Absoluto bien podría ser una definición del arte.



**Figura 49.** Gillian Wearing OBE, *Todo está conectado en la vida. El asunto es saberlo y comprenderlo*, del proyecto *Señales que dicen lo que quieres que digan y no Señales que dicen lo que otra persona quiere que digas*, 1992-93. Tate.







## LAS DOCTRINAS DE LO ABSOLUTO

No podemos afirmar con certeza qué es lo Absoluto pues lo Absoluto supera la medida de las palabras. Las palabras, en su humildad de entes no Absolutos, pueden al menos hablar de lo que conocen: lo que no es Absoluto. Los entes no absolutos se relacionan entre sí, se afectan. Son relativos y dependientes. Los relatos y teorías mediante los cuales damos sentido al origen y la evolución del mundo se construyen a partir de la contraposición que se establece entre lo Absoluto inexplicable y lo no Absoluto y conocido, entre lo independiente y lo dependiente, entre lo que condiciona y lo que es condicionado, lo Absoluto y lo relativo. Cada término de ambos extremos explica a su contrario, es lo que es porque no es su contrario. El relato nace de la coexistencia de ambas realidades y de la relación que establecen.

Diversas doctrinas metafísicas dan cuenta de ello. Como doctrinas no constituyen en sí mismas una teoría completa sino un conjunto de ideas que pueden formar parte -y de hecho lo hacen- de sistemas filosóficos diversos. Es el caso del monismo o el dualismo, dos versiones de un mismo enfoque reduccionista y totalizador de la realidad. Otro tanto ocurre con el pluralismo pues comparte con las dos anteriores la exigencia de un principio constitutivo universal de lo real. Un Absoluto final que concebimos como una unidad indivisible en el monismo (un Absoluto), una unidad divisible en dos (un Absoluto con dos componentes) o una unidad divisible en múltiples (un Absoluto dividido en múltiples Absolutos).

El eco de estas doctrinas sigue vigente en el pensamiento actual. No solo en el contexto filosófico sino en otros ámbitos de la sociedad como son la política o la educación. Me detendré en ellas porque he detectado su presencia -bien mediante la referencia directa, bien rezagadas en el trasfondo teórico- en los discursos contemporáneos de artistas y teóricos del arte.

**Figura 50.** Dora García, *Suelo I*, de la serie *Mapas del loco marginado*, 2017.



## 35

La gnoseología (*gnôsis* 'conocimiento') es la 'teoría del conocimiento'. En filosofía es equivalente a epistemología (*epistémē* 'conocimiento'), aunque esta se ocupa específicamente de los 'fundamentos y métodos del conocimiento científico' (RAE).

Este hecho es independiente de la orientación estética elegida en cada ocasión por los artistas. En una época ecléctica como la actual el aspecto físico de una expresión artística, su forma, no ofrece ya significados unívocos. La significación se expande y se transforma al establecer relaciones con su entorno. El arte incluso puede no tener forma. La elección que el artista debe realizar hoy no lo coloca frente a un catálogo de formas sino de ideologías. De maneras de entender el arte, su expresión y su función en la sociedad. Y en el mercado.

En ese contexto los discursos artísticos se construyen desde la aspiración por parte de los artistas de ideas que están flotando en el aire. Ideas que le llegan -o quizás los artistas trazamos rutas personales hacia ellas- a través de lecturas, de discursos políticos, de discursos publicitarios, de modas, de dimes y diretes del mundo intelectual. Todas esas ideas no surgieron espontáneamente, ni siquiera las más novedosas. Tampoco las pretendidamente innovadoras parten de la nada. Toda idea es producto de un razonamiento previo y el razonamiento que genera ideas perdurables es un rumiar conjunto de la sociedad a lo largo del tiempo. La idea artística, que hoy se constituye en esencia del arte, es también la idea filosófica, política, religiosa, científica. La idea que el artista en cuanto persona tiene de la realidad.

Dentro de las múltiples cosmogonías ideadas por el ser humano la sustentada por el monismo es sin duda la más paradigmáticamente reduccionista. Según el pensamiento monista el universo consiste en 'una substancia única de la cual proceden todas las cosas y en la cual se identifican' (Moliner, 1983). Todo se reduce a una única sustancia original que está presente en todas las cosas por diferentes que estas sean.

Ferrater, en su *Diccionario de Filosofía* (1965, p. 227-228), ordenó en las tipologías monistas en dos grupos. De un lado situó el monismo de tipo gnoseológico<sup>35</sup> y de otro el

**36**

La teleología (*télos* 'fin') es la doctrina filosófica de las causas finales.

monismo metafísico, aunque el autor señaló que ambos pueden funcionar por separado tanto como ir a la par.

En los dos casos se trata de reducir todo lo relativo a una única realidad absoluta. Desde el punto de vista epistemológico esta realidad única puede ser el sujeto, como ocurre con el idealismo, o el objeto, caso del realismo gnoseológico; desde la óptica metafísica se trataría de la materia o el espíritu.

Las corrientes de pensamiento de la época moderna oscilaron entre concepciones espiritualistas y naturalistas (o materialistas), siendo más habituales las naturalistas. Ambos enfoques no son completamente opuestos, de hecho lo espiritualista no niega la Naturaleza ni sus mecanismos. Pero Ferrater puntualiza que “la engloba [la Naturaleza] en la unidad más amplia de una teleología<sup>36</sup>”, de una explicación de las causas finales que unificaría la totalidad de lo natural y lo espiritual.



**Figura 51.** Anish Kapoor, *Sin título*, 2014.

## 37

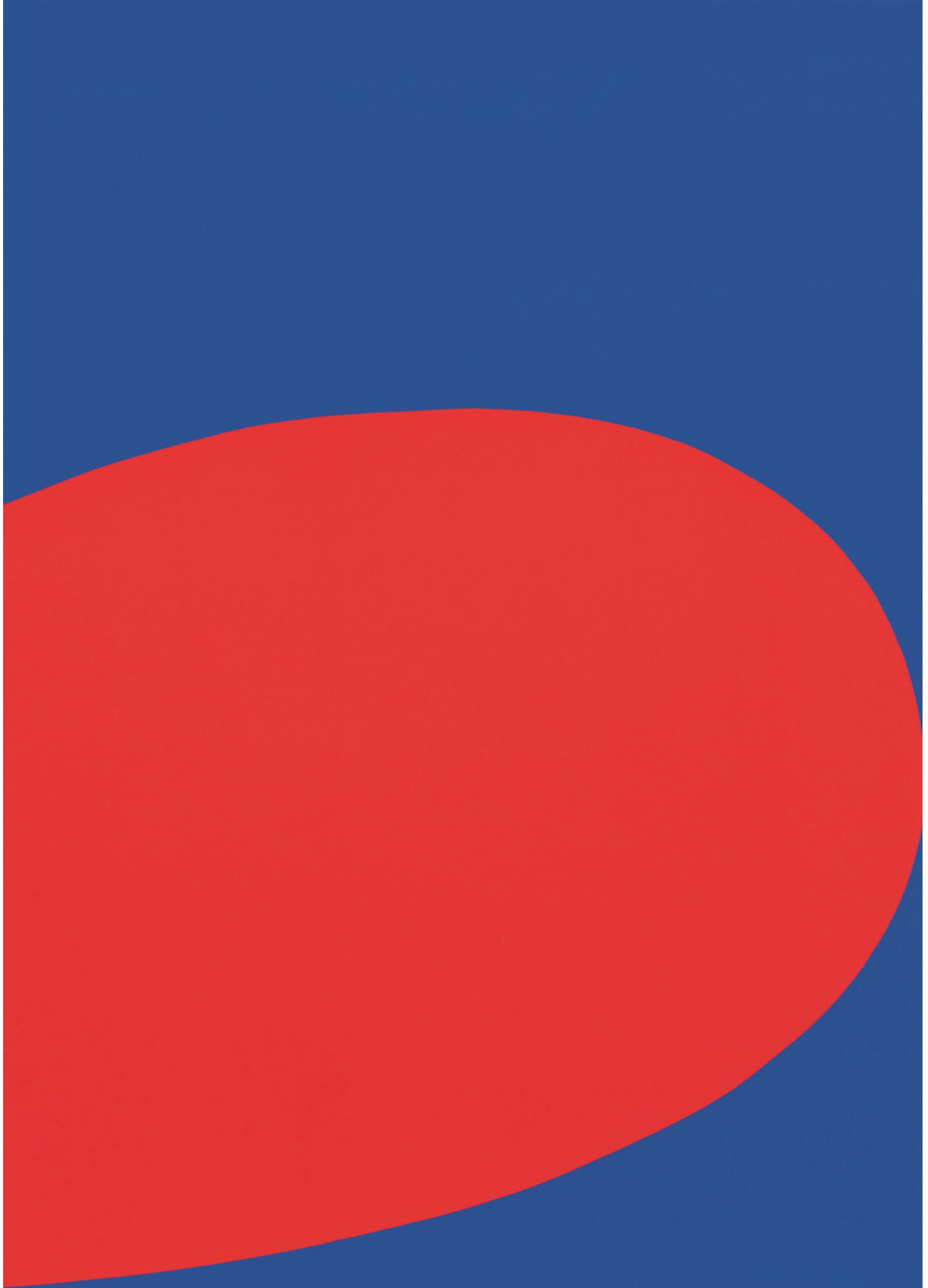
El hiloísmo ('materia' y 'vida') afirma que 'la materia está animada' (RAE).

Por otra parte, el monismo naturalista postuló la materia como única realidad con la peculiaridad de que a esta materia se le atribuyeron las cualidades del espíritu. Como consecuencia de esta atribución “el problema de la actividad, de la fuerza, de la energía y aun del espíritu es solucionado por medio de la consideración de la materia como algo vivo y dinámico, como el principio de todas las propiedades”. La realidad única pasó entonces de la consideración de materia a la de energía. Muchos rasgos de este “monismo hiloísta<sup>37</sup>” podemos reconocerlos en el discurso posmoderno de la *New Age* y también en las búsquedas espirituales de la actualidad. Un resurgir de la religiosidad -que no de la religión- que en el arte se manifiesta en prácticas relacionadas con ritos y ceremonias u otros aspectos sacralizantes.

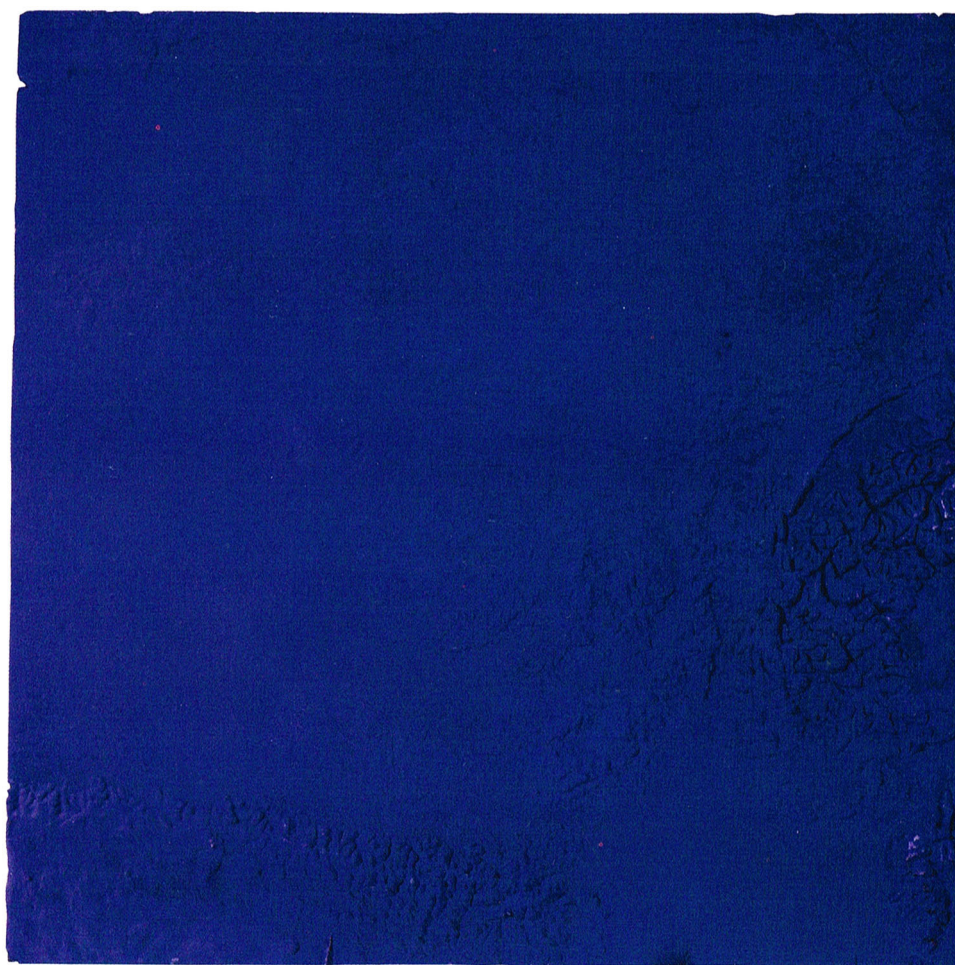
Las exploraciones artísticas respecto a la capacidad expresiva de la forma y el color poseen un componente monista de gran calado. Las amplias capas de color utilizadas en el Color Field o pintura de campo de color (variante del expresionismo abstracto) muestran el interés por concentrar todo el sentido de la pintura en una única materia unificadora. La creación de ambientes cromáticos proporciona la posibilidad de la contemplación mística del arte.

Antes incluso de la época romántica, Occidente comenzó a interesarse por las creencias y prácticas de distintos cultos y corrientes filosóficas ajenas a nuestra cultura, en especial aquellos que procedían de Oriente. El ocultismo, el esoterismo o el sincretismo religioso tuvieron una importante repercusión en el pensamiento y la creación artística romántica. La Posmodernidad, cuya naturaleza es esencialmente heterogénea y sincrética, promovió en sus prácticas estas aproximaciones espirituales al tiempo que gnósticas a la realidad con movimientos como la *New Age* (Nueva Era). A través del arte pretendía alcanzarse una nueva época de paz y armonía entre las personas y también entre las personas y la naturaleza.

**Figura 52.** Ellsworth Kelly, *Rojo/Azul*, 1964.







**Figura 53.** Yves Klein, *Relieve planetario azul "Mapa de Francia"*, 1961.



**Figura 54.** Anne Truitt, *Parva LIV*, 2001.



**Figura 55.** Olafur Eliasson, *Habitación de un color*, 1997.

**38**

El empiriocriticismo ('empírico' y 'criticismo') se desarrolló en el siglo XIX. Su metodología 'se centra en el análisis crítico de la sola experiencia prescindiendo de cualquier consideración metafísica' (RAE).

El monismo de línea hilozoísta influyó notablemente en el nacimiento del idealismo filosófico pues como explicó Ferrater este “considera que la materia experimenta un proceso de continua elevación hacia la conciencia de sí misma hasta llegar al autoconocimiento”, lo que lo sitúa muy cerca del empiriocriticismo<sup>38</sup> y de la filosofía de la inmanencia. El *land art* enlaza paisaje y obra de arte, permitiendo además que la erosión propia de la naturaleza colabore en la creación artística.

Cabe destacar en esta misma línea hilozoísta la figura del filósofo alemán Paul Carus. Emigrado a Estados Unidos a finales del siglo XIX defendió fervientemente un movimiento monista positivista en este país. Desde sus escritos declaró la coherencia universal que exigía el pensamiento monista, según la cual se afirma “la existencia de una verdad única y absoluta que ha de manifestarse en todas las doctrinas”. Esta perspectiva reclamó así “la concordancia de todas las verdades, inclusive de la religiosa y la científica” en aras de una coherencia total. Quedó de este modo afirmada una determinante vinculación entre filosofía, metafísica y método científico que será compendiada por Carus en una “filosofía de la forma”. En ella la forma se entiende de un modo a la vez subjetivo y objetivo, lo que tiene una importante imbricación con la estética.

Desde la Antigüedad, filósofos como Platón o Aristóteles se han ocupado de la forma en virtud de la “estructura o esencia de una cosa que se opone a la materia que integra esa misma cosa” (Audi, 2004, p. 429). Es decir, de la forma como esencia opuesta a la materia. Más adelante en el tiempo Kant se interesará por la forma como materia fenomenológica que viene a mostrar el “aspecto a priori de la experiencia” (p. 430). En este sentido es equiparable a la apariencia. Desde esa óptica, la forma fue un persistente objeto de estudio en su relación con la expresión artística.

**39**

Francis Herbert Bradley (1846-1924) fue un filósofo británico cuyo pensamiento, derivado de la filosofía hegeliana, es representativa del idealismo absoluto.

A lo largo del siglo XX, las relaciones entre arte, filosofía y ciencia se irán estrechando, y el arte sabrá aprovechar y llevar a su terreno las investigaciones que de un modo más o menos directo entran en su amplio campo de observación. La ciencia de la psicología, por ejemplo, experimentará a partir del siglo XIX un enorme crecimiento con la generación de diversas corrientes de las que sin duda beberá el arte. El estructuralismo, el psicoanálisis o la psicología cognitiva, por nombrar algunos, fueron y son fuente de reflexión e inspiración para el arte. La escuela alemana de la Gestalt (que literalmente significa ‘forma’) ejercerá una particular influencia mediante el estudio teórico y práctico en torno a la percepción de las formas y su relación con la cultura.

La doctrina monista no niega las relaciones que pueden establecerse entre materia y espíritu, siempre que consideremos a ambos integrantes de una única realidad final (la sustancia única de la que hablamos). Así sucede con la llamada “doctrina de las relaciones internas” de Bradley<sup>39</sup>, según la cual “ninguna ‘realidad’ es independiente, sino que está relacionada o integrada con el Todo, que es a la postre la única realidad” (p. 228). La obra de este filósofo derivó directamente del estudio de Hegel y al igual que él Bradley concibe la verdad como un todo.

Si los monistas se empeñan en reducir toda realidad a una única cosa o sustancia, la doctrina dualista no amplía mucho más el horizonte en cuanto a cantidad de sustancias en juego. Aunque sí asume en su fundamento dual múltiples posibilidades especulativas que ponen en juego las posibilidades relacionales entre los dos componentes esenciales de la realidad. Relaciones de oposición o de colaboración, según el caso, que se reflejan en modelos teóricos y prácticos. La concepción dualista del universo está presente con frecuencia en el trasfondo ideológico de distintas prácticas de la cultura occidental, desde la literatura o la mitología hasta la plástica, sin obviar la





**Figura 56.** Frederick Hammersley,  
*Ego alterado #4*, 1971.

**40**

Sin embargo, *dualidad* es definido por el diccionario académico como la ‘existencia de dos caracteres o fenómenos distintos en una misma persona o en un mismo estado de cosas’, mientras que el Moliner la explica como la ‘circunstancia de existir dos cosas de la misma clase’.

**41**

El cartesianismo es el nombre con el que se conoce al sistema filosófico establecido por Descartes. La denominación se debe a que la latinización del nombre del filósofo es Cartesius.

importancia de este concepto en el terreno de la especulación científica.

El *dualismo*, que tanto el diccionario académico como el de María Moliner recogen como sinónimo de *dualidad*<sup>40</sup>, es una doctrina que sostiene que todas las cosas proceden de dos sustancias, en oposición a la sustancia única afirmada por el monismo. Desde un punto de vista filosófico estas dos sustancias pueden ser calificadas como ‘dos esencias o principios diversos y contrarios’ (RAE) o también como ‘dos principios irreductibles’ cuya ‘acción combinada’ es origen del universo (Moliner).

La idea que sustenta al dualismo, al igual que sucede con el monismo, se remonta a creencias religiosas primitivas que consideraron la existencia original de ‘dos principios igualmente necesarios y eternos, y por consiguiente independientes uno de otro’ (RAE). Eternos, independiente e irreductibles, esto es, Absolutos.

Esos dos principios pueden concretarse en materia y espíritu, entendidos por el dualismo como dos sustancias diferentes, cada una absoluta. Recordemos que el monismo también contempla la división en materia y espíritu, pero considera a ambas parte de la misma sustancia única.

El dualismo se adentra de lleno en la discusión cartesiana<sup>41</sup> en torno al alma y el cuerpo (Ferrater, 2008, 485). En el pensamiento de Descartes destaca su “tratamiento dualista de los seres humanos” en los que ve “entidades híbridas hechas de un cuerpo físico y un alma inmaterial” (Audi, 2004, p. 248). La repercusión de sus teorías fue enorme ya en su época. Sus opiniones generaron “apasionados debates” que no se limitaron al ámbito de la filosofía, la teología o la ciencia en general “sino que penetraron profundamente en los [círculos] artísticos y literarios y hasta en ‘la sociedad’” (Ferrater, 2008, p. 259).







**42**

El gnosticismo (tomado del griego *gnōstikós* 'yo conozco') es según el diccionario académico una 'doctrina filosófica y religiosa de los primeros siglos de la Iglesia, mezcla de la cristiana con creencias judaicas y orientales, que se dividió en varias sectas y propugnaba tener un conocimiento intuitivo y misterioso de las cosas divinas'. El diccionario señala además su utilización peyorativa para referirse a la 'tendencia a reducir la realidad a una oposición radical entre lo bueno y lo malo'.

**43**

El maniqueísmo es una 'religión sincrética fundada por el persa Manes en el siglo III, que admitía dos principios creadores en constante conflicto: el bien y el mal'. En una segunda acepción se define como la 'tendencia a reducir la realidad a una oposición radical entre lo bueno y lo malo' (RAE).

En materia artística la manifestación más evidente de la dualidad es la dicotomía compuesta por la forma y el contenido, ambos igualmente necesarios y equiparados en muchas ocasiones a la materia y el espíritu de la obra artística. En el caso del arte las opiniones varían dependiendo del contexto histórico. No podemos considerar que la forma y el contenido sean exactamente independientes ni que no lo sean. La perspectiva artística tradicional asume la unidad de forma y contenido como condición indispensable de la obra artística. La forma ha de responder al contenido, está condicionada por él. La abstracción artística asume esta premisa y la lleva aún más lejos. Así lo explica Rosenblum (1993) en su reflexión a propósito del trabajo de Kandinsky: "las superficies de la naturaleza eran únicamente el medio de comprender sus extrañas fuerzas espirituales ocultas, fuerzas capaces de llevarnos lejos del materialismo del mundo moderno en imágenes que o bien nos advierten de terribles, inminentes fatalidades y caos, o nos consuelan con sueños de sencillez y armonía arcádicas" (p. 170). La irrupción moderna y contemporánea de nociones como la multiplicidad y la fragmentación enriquece la potencialidad significativa de las formas.

Para el dualismo las dos sustancias que forman el universo son generalmente contrarias y no subordinadas. Así, a la larga, se ha considerado dualismo a "toda contraposición de dos tendencias irreductibles entre sí" (Ferrater, 2008, 485). La separación cartesiana de alma y cuerpo no es un caso aislado en este sentido. Por el contrario, es frecuente encontrar fundamentos dualistas en las principales doctrinas filosóficas. Así sucede en la doctrina pitagórica con sus pares de opuestos perfecto e imperfecto, limitado e ilimitado, masculino y femenino. También en la especulación de tipo gnóstico<sup>42</sup> o maniqueo<sup>43</sup>.

Podemos considerar la tendencia dualista dentro de otras ramas de estudio. Por ejemplo en psicología con respecto a la pregunta acerca de "la unión del alma con el cuerpo",

**Figura 57.** (PÁG. IZQDA.)  
Mark Tobey, *Ritmos de la tierra*,  
1961. Museo Nacional Thyssen-  
Bornemisza, Madrid.



## 44

El determinismo es una teoría filosófica según la cual ‘todos y cada uno de los acontecimientos del universo están sometidos a las leyes naturales’ (Ferrater, 2001, p. 431).

## 45

Aristóteles diferencia entre causa formal y causa material. En ese sentido, *materia* sería “aquello con lo cual se hace algo” mientras que *forma* sería lo que “determina la materia para ser algo, esto es, aquello por lo cual algo es lo que es” (Ferrater, 2001, p. 716).

## 46

Con respecto a las formas de conocimiento Kant diferencia entre aquello que es objeto de la experiencia sensible (*fenómeno*) y lo que se enmarca en el conocimiento racional puro o suprasensible. El término *noúmeno* (del griego *nooúmenon* ‘cosa pensada’) es introducido en este contexto como ‘la cosa en sí’, en modo absoluto, que para Kant es imposible de conocer e incluso de abordar.

## 47

Baruch Spinoza (1632-1677) fue un filósofo neerlandés considerado una de las figuras principales del racionalismo del siglo XVII junto con Descartes y Leibniz.

de “la libertad y el determinismo”<sup>44</sup> (p. 485) o de la habitual división epistemológica entre sujeto y objeto.

La principal oposición entre monismo y dualismo (además del hecho de referir a una o dos sustancias en la constitución del universo) se establece, según aclara Ferrater, en torno a “los múltiples dualismos que pueden manifestarse en las teorías filosóficas” (p. 485). Estos se expresan también en forma de pares de opuestos que deben interpretarse de un modo “absolutamente realista” y a los que se les otorga una valoración que obliga a la subordinación de una realidad a otras. Ejemplo de ello, indica Ferrater, son la dualidad compuesta por forma y materia en Aristóteles<sup>45</sup> o las concepciones kantianas de fenómeno y noúmeno<sup>46</sup>.

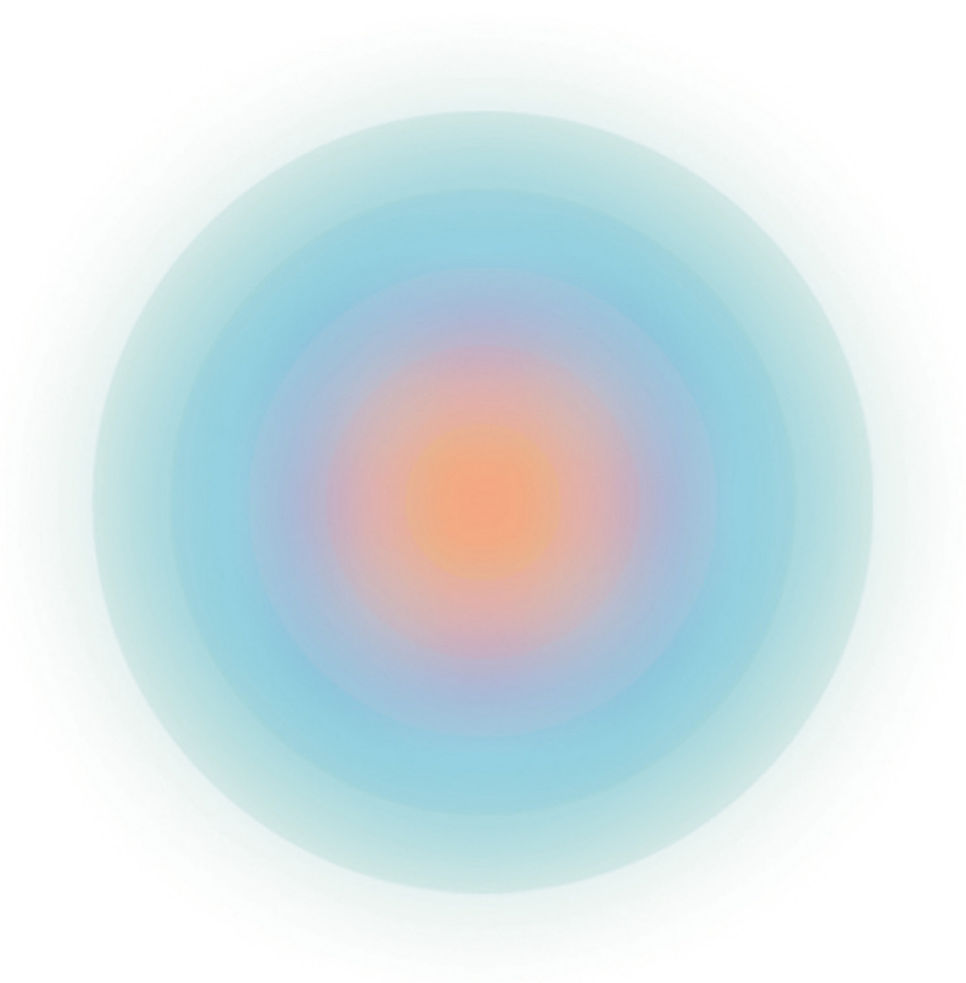
Por contra, el monismo “tiende constantemente a la identificación de los opuestos mediante la subsunción de los mismos en un orden o principio superior” (p. 485). De este modo Spinoza<sup>47</sup>, cuyo pensamiento es considerado por muchos como el modelo monista, rechazó el dualismo cartesiano que separaba materia y espíritu en favor de un monismo que podemos calificar de intermedio: partiendo de la identificación de Dios como única sustancia, establece que la extensión y el pensamiento son tan solo atributos de esa realidad única.

Así pues, encontramos que en la discusión acerca del origen y composición del universo, monismo y dualismo se mueven con frecuencia en torno a términos opuestos. Ya sean estos considerados como realidades absolutas independientes o como integrantes de una única realidad absoluta. Estos fundamentos se incorporan a corrientes diversas de pensamiento, con lo que no puede determinarse que cualquiera de esas corrientes deba ser estrictamente coherente con una u otra doctrina. Sería más acertado decir que todas las corrientes se inclinan en mayor o menor medida hacia una de estas posiciones. O que se valen de contraposiciones derivadas de estas ideas para

conseguir la sistematización de sus razonamientos. Todo ello depende de lo que Ferrater denomina el “clima filosófico” concreto de cada época (Ferrater, 2008, p. 485). Clima que inevitablemente afecta a los artistas e influye notablemente en el trasfondo ideológico de sus creaciones.

Monismo y dualismo tratan, en fin, de distintos modos de reducir la naturaleza del universo. Con ello se acepta que, independientemente de la cantidad de elementos esenciales que participen en ella, la realidad puede ser reducida en su composición. El juego se desenvuelve en una dialéctica entre términos que pueden considerarse unas veces opuestos, otras complementarios, pero siempre integrantes de una realidad mayor que finalmente dota de sentido al conjunto.

El arte de la época romántica trató dualidades tan absolutas que bien pueden ser consideradas como polos opuestos. Muestro a continuación una tabla en la que he recogido todos aquellos términos que Rosenblum (1993) calificó de dualidades esenciales o polaridades y que fueron una herramienta habitual para los artistas románticos del norte de Europa.



**Figura 58.** Olalla Colás,  
*El alma desnuda I*, 2017.



**Figura 59.** Olalla Colás,  
*El alma desnuda II*, 2017.



Tabla 7. Dualidades esenciales

DUALIDADES ESENCIALES		
Abstracción	↔	Empirismo
Universalidad	↔	Particularidad
Infinitud	↔	Finitud
Microcosmos	↔	Macrocosmos
Unidad irreductible	↔	Infinita complejidad
Negro	↔	Blanco
Horizontal	↔	Vertical
Lirismo	↔	Geometría
Espíritu	↔	Materia
Intuicionismo	↔	Racionalismo

Nota: La terminología ha sido extraída de *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico* (Rosenblum,1993).

Es importante señalar cómo en ese mismo texto Rosenblum (1993), al analizar a fondo las características del Romanticismo, emplea reiterativamente una serie de palabras. En el marco de esta investigación, tales palabras clave pueden ayudar a comprender la relación de continuidad entre el arte romántico y el contemporáneo:

Esencialidad - Soledad - Simplicidad - Intensidad  
- Adustez - Religión - Enigma - Espiritualidad -  
Penetrante- Agitación - Violencia - Sobrecogedor  
- Tremendo- Revelación divina - Infinito -  
Henchido - Inflado - Inflamado - Lo sobrenatural  
- Intimidación - Taciturna meditación - Experiencia  
mística- Melancolía- Quietud- Silencio- Misterio  
ultramundano - Visionario - Comunión con la  
naturaleza - Luz - Color - Atmósfera - Empatía  
- Insignificancia del hombre - Trascendencia  
- Revelación - Pasión - Inmanencia



**Figura 60.** Walter De María,  
*El Campo de Rayos*, 1977.  
Desierto de Nuevo México.

Para el artista Wolfgang Laib, la aproximación a lo sublime se realiza hoy desde “la austeridad, la sutileza y la concreción extrema de contenidos” (Picazo y García Cortés, 2001, p. 133). Esta depuración de los elementos hasta alcanzar la esencialidad fue iniciada por los románticos y desarrollada largamente por la abstracción y sus posteriores derivaciones como por ejemplo la estética minimalista, hasta llegar a expresiones contemporáneas en las que la ritualidad del proceso de creación concentra en sí misma el sentido, trascendiendo el resultado final.

La contemplación interior y la integración de la creación artística en el marco de una ritualidad de tinte espiritual forman parte del paulatino proceso de transformación sufrido por el arte. Una transformación adaptativa, realizada al compás de los cambios sociales y de pensamiento de los últimos siglos. El Romanticismo adaptó sus formas a una nueva espiritualidad sin Dios, o al menos sin el Dios cristiano. Pero conservó su función de intermediario entre el ser humano y su necesidad de religiosidad.

Las inquietudes espirituales no cesaron con la modernidad a pesar de lo que en un principio pudiera parecer. Así lo corroboran las palabras de Tàpies, artista cuya propia experiencia le permitió analizar las vanguardias del siglo XX desde la mirada del siglo XXI:

Si pasamos revista a las teorías y a la producción artística desde principios de nuestro siglo [Tàpies se refiere al siglo XX] vemos que, realmente, es del todo incierto ... que las vanguardias más revolucionarias sólo hayan sido fruto de una racionalización creciente, del materialismo más o menos científico o de la filosofía del ‘Dios ha muerto’. Lo que ha aumentado en las sociedades industriales de Occidente es la desafección a determinadas creencias y actitudes específicas de la tradición judeocristiana ... Pero esa desafección no ha de interpretarse como que el arte moderno se haya desentendido de las cuestiones espirituales y religiosas en general. Repásense si no los manifiestos y los escritos teóricos, tanto de los mismos artistas como de los pensa-

dores o de los grandes comentaristas. Se verá que, en sus mejores representantes, la dimensión espiritual ha estado siempre tan presente que incluso ha hecho opinar que los impulsos espirituales y religiosos quizá hoy se hallan más en el mundo del arte, de la poesía, de la música... que dentro de las mismas iglesias (Picazo y García Cortés, 2001, p. 209).

La idea de lo sublime es hoy, como lo fue en el Romanticismo, una aliada eficaz que facilita el acercamiento a lo espiritual. Una cierta estética de lo sublime acompaña el discurso contemporáneo del hombre hacia la conquista de lo que le rodea y también de sí mismo. Aspectos como la explotación de las potencialidades o la superación de los límites a través del deporte, por ejemplo; el conocimiento y el control absolutos del entorno materializados en los avances tecnológicos y científicos; el autoconocimiento y el crecimiento personal mediante la asimilación (y la conversión en materia de consumo) de la tradición espiritual de otras culturas y del afán viajero a través del mundo.

La tensión sensorial propiciada por ambos extremos de una misma sublimidad suscita sentimientos de poder y también temor, sensaciones que nos aproximan a lo Absoluto. Del mundo interior al mundo global, de la infinitud reversible del universo, del dolor como parte del placer. De todo ello habla el arte.

Pero el arte no habla desde la misma posición afirmativa de la ciencia o de la tecnología. Su indeterminación lo capacita para tratar aquello que incumbe al enigma, a lo que no se puede explicar con palabras. Y de los dos extremos que componen el universo de lo sublime absoluto (las dualidades o polaridades) el arte contemporáneo se inclina lo que Picazo denomina la “vía negativa”. Una elección que incumbe a los temas de los que el arte se ocupa, como son la muerte, el tiempo, lo sagrado, el ritual, la belleza, el cosmos, el silencio o el vacío:



48

Escritos sagrados hindúes.

Estas reflexiones sobre el paso del tiempo y sobre la conciencia de la muerte, o dicho con otras palabras, sobre el vértigo que nos produce tenernos que enfrentar con lo indecible, nos lleva a tratar otros temas que podríamos englobar bajo el denominador común de “vía negativa”. Un proceso que, a partir de la influencia de las *Upanishads*<sup>48</sup> y en cierta manera también del misticismo cristiano, se construye según un sistema de negaciones continuadas. Es decir, el silencio, la nada, el vacío, el blanco o el negro, como vías de rechazo que se convierten en afirmación de maneras diferentes de querer entender el mundo” (Picazo y García Cortés, 2001, p. 209).

**Figura 61.** Wolfgang Laib, *Polen de avellano*, 2003.






**Figura 62.** Wolfgang Laib,  
*Sin título*, 2005.



**Figura 63.** Wolfgang Laib,  
*Piedra de leche*, 1983-87.  
MoMA, Nueva York.

Tabla 8. *La vía negativa: elecciones conceptuales negativas en el arte contemporáneo*

<b>LA VÍA NEGATIVA</b> en el arte contemporáneo	
La muerte (negación de la vida)	
El tiempo (suspensión del tiempo)	
Lo sagrado / El ritual	
Vida interior / La belleza / Lo sublime	
El cosmos / El silencio / El vacío / La nada	
Austeridad / Sutileza / Concreción	
El blanco ↔ El negro	
Mística + poética: estructuras matemáticas; el nº como principio ordenador	
<p>Enigma del sí-mismo</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Individualidad (identidad personal, individuo, aislamiento, ego)</li> </ul> <p>Democracia ↔ Individualismo</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Racionalidad (como instrumento de conocimiento y como condición de libertad; negación, represión del deseo)</li> <li>Inmanencia (conciencia de la finitud humana, negación de la trascendencia)</li> <li>Religión o metafísica (como expresión de un sentimiento de impotencia y frustración)</li> </ul> <p>Espíritu (como ansiedad y deseo)</p> <p>Aislamiento (idiotas=aislados) / Soledad</p>	<p>Enigma del mundo / Enigma de lo otro</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Sociedad (el sistema está afuera)</li> <li>Sentimiento /Afectividad</li> <li>Raíces comunitarias (raíces religiosas, lazo transindividual)</li> </ul> <p></p> <p>'Nosotros'</p>

*Nota:* Los conceptos han sido extraídos de *El instante eterno: arte y espiritualidad en el cambio de milenio* (Picazo y García Cortés, 2001).





**Figura 64.** James Lee Byars,  
*The Death of James Lee Byars*,  
1994. Instalación en la que el  
artista simula su propia muerte.



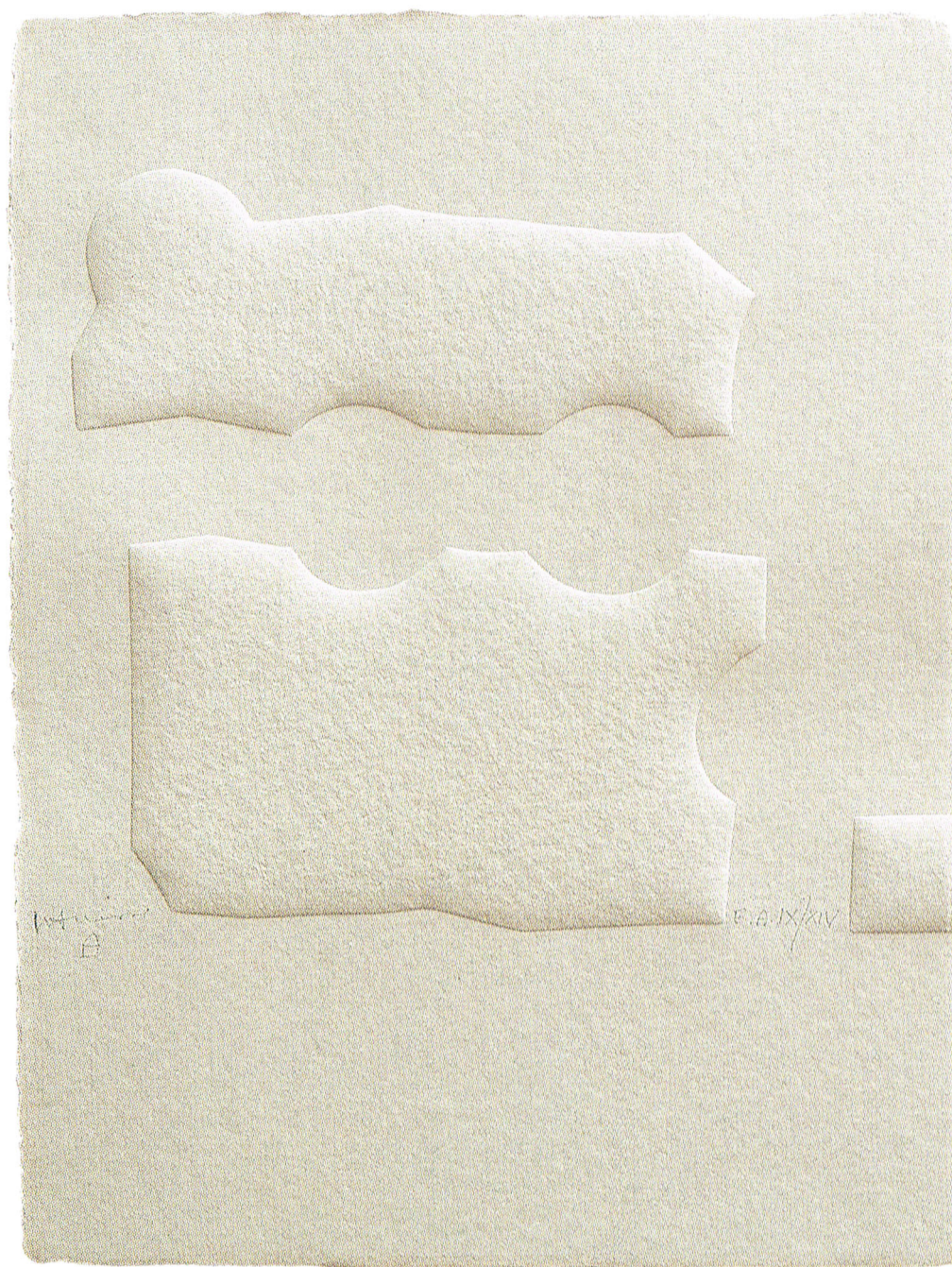


**Figura 65.** Francisco de Goya,  
*Nada. Ello dirá*, 1814-15.  
Museo Nacional del Prado, Madrid.

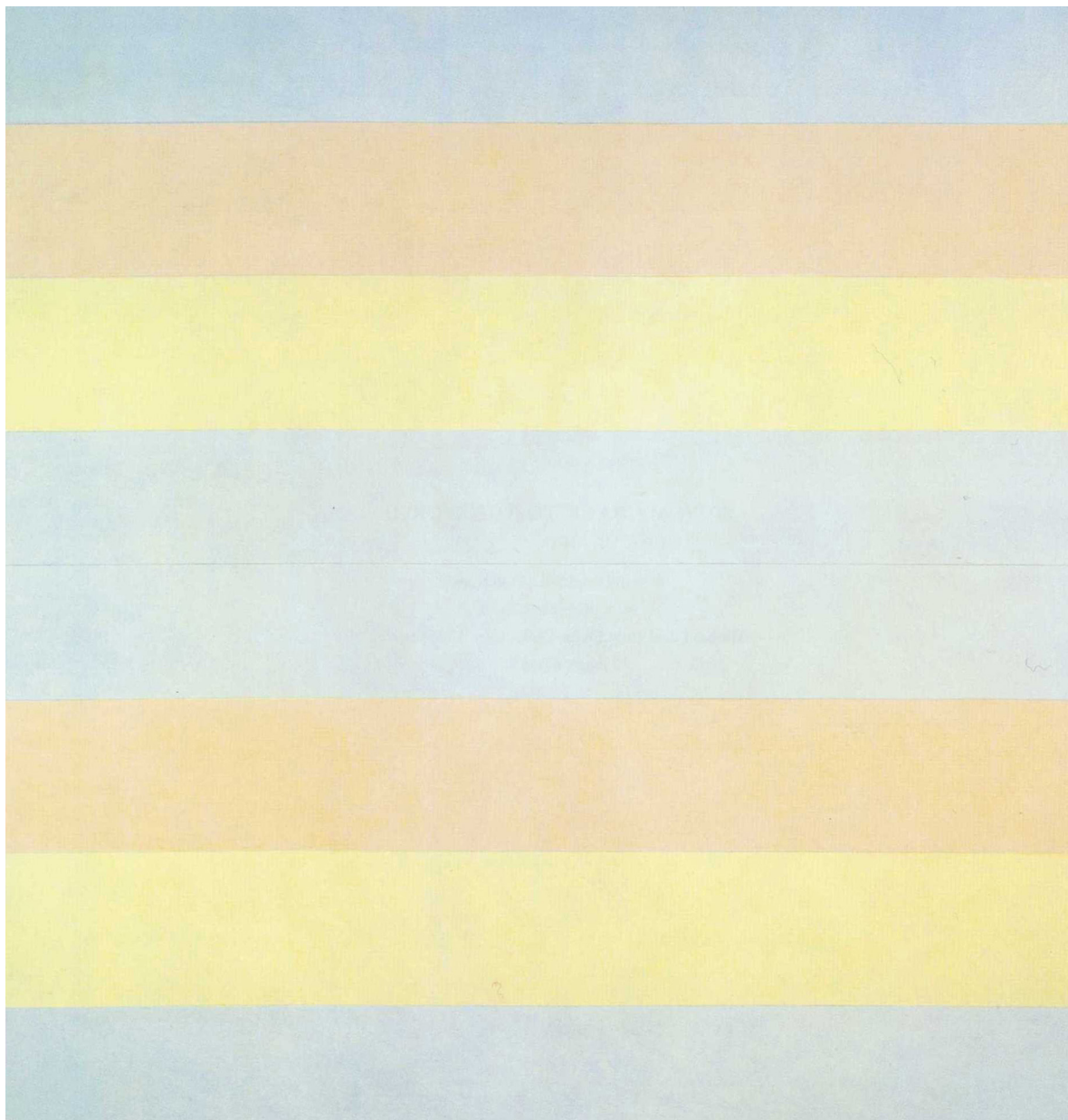


**Figura 66.** Ad Reinhardt,  
*Impresión abstracta*, de la serie  
*Nueva York Internacional*, 1966.  
Tate.



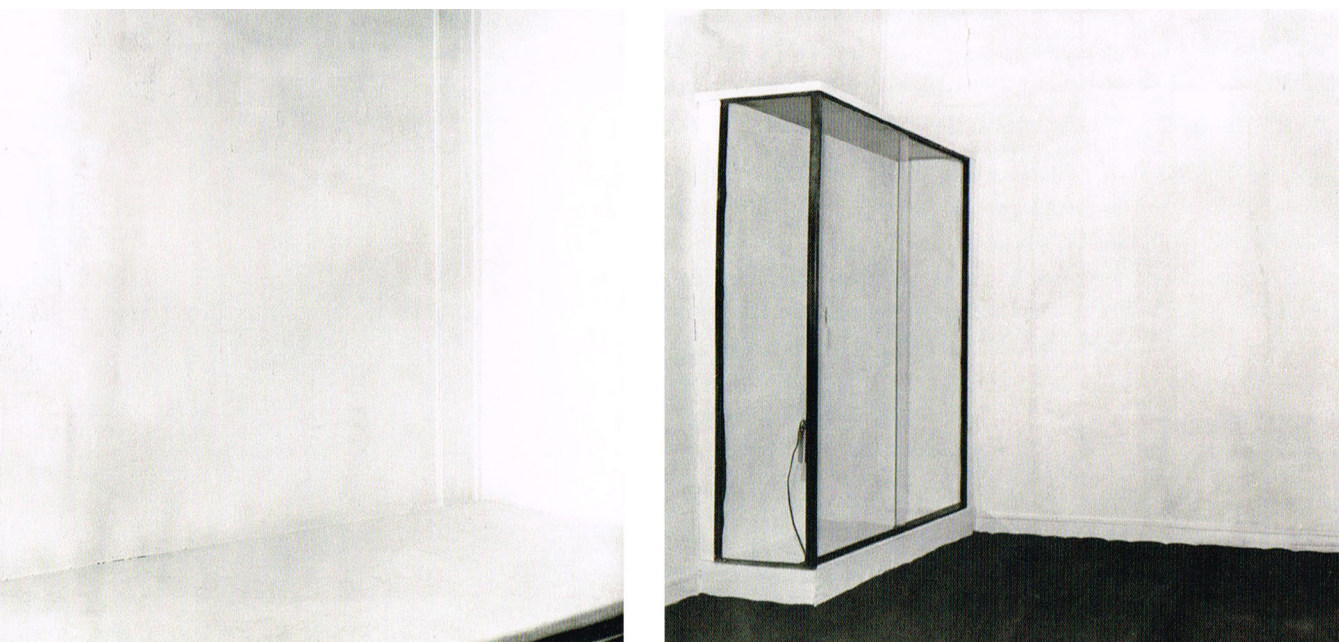


**Figura 67.** Eduardo Chillida,  
*Parménides: "Le Poème"*, 1999.

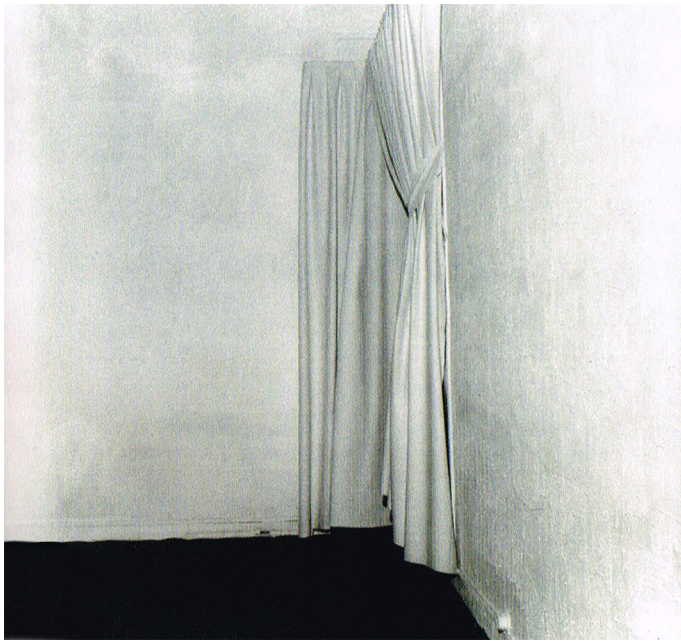


**Figura 68.** Agnes Martin,  
*Con mi espalda al mundo*, 1997.  
Una de las seis pinturas que com-  
ponen la serie con el mismo título  
y que la artista consideraba como  
una entidad única.





**Figura 69.** Yves Klein,  
Vista interior de la exposición  
*El vacío*, celebrada en la Galería  
Iris Clert en París en 1958.





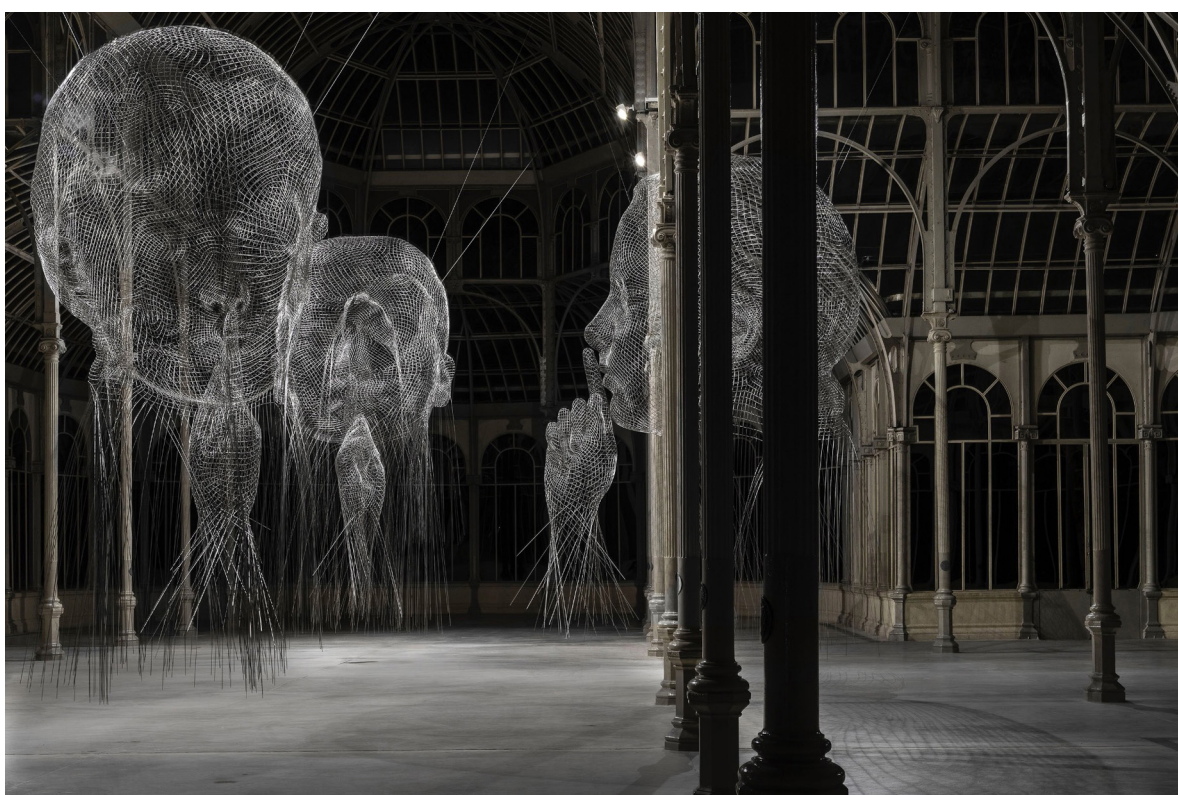


**Figura 70.** Olalla Colás,  
*Retrato de familia*, 2019.



**Figura 71.** Carmen Winant, *Mi nacimiento* (detalle y vistas de la exposición), 2018. Las piezas constan de proximadamente 2000 fotografías encontradas en libros, folletos y revistas. MoMA, Nueva York.





**Figura 72.** Jaume Plensa, *Invisibles*, 2018. Vista de la exposición celebrada en el Palacio de Cristal de Madrid entre noviembre de 2018 y el 4 marzo de 2019, organizada por el Centro de Arte Reina Sofía.





**Figura 73.** Rolando Campos,  
*Interior I*, 1971. Colección Federico  
Jiménez Ontiveros.

Existe aún otra variación posible: la concepción del mundo desde parámetros absolutos. Una alternativa que no reduce la totalidad a uno ni a dos elementos sino que “sostiene la multiplicidad de lo real” (Ferrater, 2008, p. 437). Es el llamado pluralismo, opuesto sin duda al monismo y casi siempre al dualismo. Según la visión pluralista el mundo es producto de la suma de realidades independientes, que son además irreductibles entre sí. Un buen puñado de Absolutos.

La historia de la filosofía ha abordado el pluralismo desde tres caminos diferentes: En una primera concepción, el llamado monopluralismo acepta la posibilidad de interacción entre estas realidades independientes. Se contempla por el contrario otro pluralismo, calificado de absoluto, que niega esa interacción y que además “deja al azar todo enlace o asociación entre los elementos dispersos” (p. 436), pues también niega que exista ninguna realidad que los articule. En último lugar tenemos el llamado pluralismo armónico que sí “afirma la existencia de un principio cualquiera capaz de articular las realidades en una jerarquía” (p. 436).

Con objeto de hacer comprensibles los conceptos expuestos, muestro un resumen de los mismos:

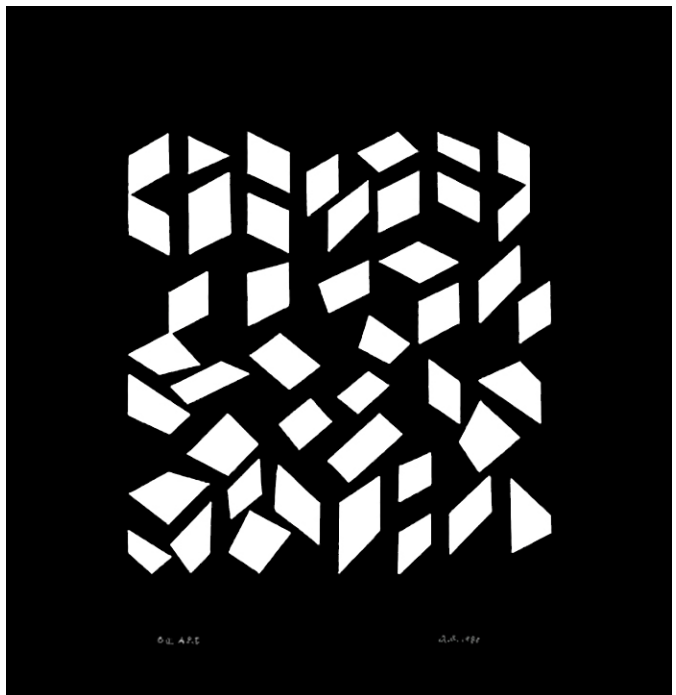
- (a) Monopluralismo: múltiples realidades que se articulan entre sí.
- (b) Pluralismo absoluto: múltiples realidades que se articulan azarosamente.
- (c) Pluralismo armónico: múltiples realidades articuladas por una realidad mayor.



**Figura 74.** Jean Arp (Hans Arp), *Según las Leyes de Azar*, 1933. Tate.

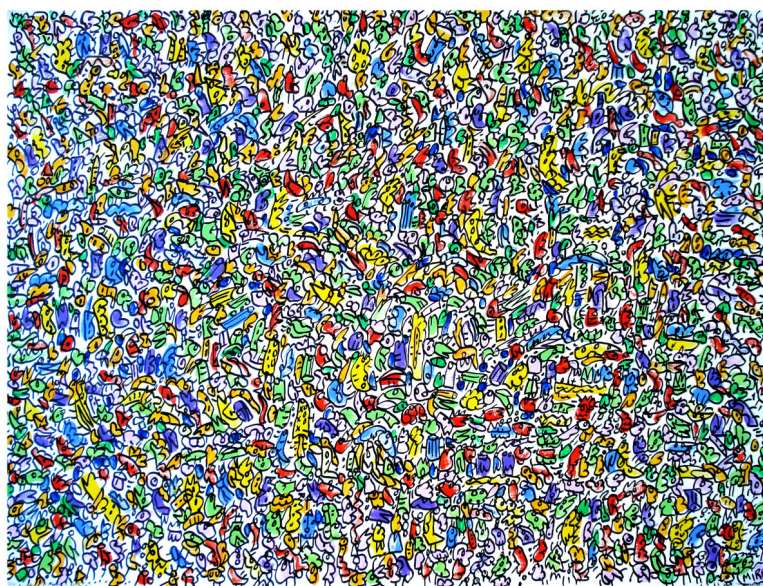


**Figura 75.** Anni Albers, *Orquesta III*, 1980. Fundación Josef y Anni Albers, Bethany, Oklahoma.





El pluralismo es, de las tres concepciones acerca de la naturaleza de la realidad sobre las que estamos reflexionando, la que más claramente encuentra eco en la sociedad occidental contemporánea. Al menos en el modo en que esta desea verse a sí misma. María Moliner precisó el significado de *pluralismo* en su diccionario de una manera cercana a la percepción que hoy tenemos de esa palabra. Para ella el pluralismo ‘supone el mundo formado por individuos y grupos de individuos’. Así entendido el concepto se despliega desde la acepción de *plural*, es decir, ‘múltiple, que se presenta en más de un aspecto’ (RAE).



La orientación que el diccionario académico presenta hoy tiene otros matices. Allí el pluralismo es valorado como un ‘sistema por el cual se acepta o reconoce la pluralidad de doctrinas o posiciones’, sin especificar si el sistema del que habla es de corte filosófico, político o de otra índole. A este respecto coincido con la opinión vertida por el Profesor Mariano Álvarez Gómez. En su artículo *La pretensión ontológica del pluralismo* (Álvarez-Gómez, 2004) cuestiona la inexactitud de tal definición, pues

**Figura 76.** Jean Mirre,  
*Multicultural*, 2015.

no da respuesta a las peculiaridades significativas que hoy podemos achacarle:

No es esto [la definición que aporta la RAE] -que por lo demás nadie podría cuestionar- lo que hoy está en el ambiente y se ha asentado como una especie de pre-juicio sólido e intocable. Cuando se esgrime hoy la palabra pluralismo se sobrentiende que se ha implantado como norma del pensamiento y de la acción y que deslegitima de antemano cualquier concepción que no lo admita. Se presenta pues con carácter excluyente. La definición mencionada es un tanto inocente o, digamos mejor, no está ya a la altura de los tiempos. Pues no se trata del reconocimiento de la pluralidad de doctrinas, sino del pluralismo como doctrina. Por tanto, ninguna doctrina está de antemano legitimada para ostentar una ‘pretensión de universalidad’, según la consabida expresión de Habermas, puesto que esa pretensión no dejaría espacio alguno para otras teorías sobre el mismo tema. Pero quizá sea esto ir demasiado lejos y no percibir el significado justo y preciso del pluralismo, pues ¿cómo va tener carácter excluyente, si lo que pretende es que quepan todas las doctrinas, por diversas y variadas que sean? (p. 62).

La apreciación actual del pluralismo estaría en ese caso próxima a la *pluralidad* (cualidad de plural) que el diccionario académico define como ‘multitud, número grande de algunas cosas, o el mayor número de ellas’. Podemos unir ambas acepciones pues como vemos una de ellas está contenida en la otra (la definición de *pluralismo* contiene la palabra *pluralidad*). El resultado rezaría así: El pluralismo es el sistema por el cual se acepta o reconoce una multitud, un gran número o el mayor número de doctrinas o posiciones.

El mayor número de doctrinas ¿es una cantidad sin límite? Esta multitud de posiciones ¿coexiste en armoniosa convivencia? ¿Existe en la pluralidad la relación e interacción de unas cosas con otras? Es tal vez tratando de responder a estas preguntas que el profesor Álvarez advierte que “el pluralismo supone en cierto modo elevar la pluralidad a una especie de categoría absoluta, desvinculándola de su entronque en la unidad” (p. 109). Como absoluto y como abstracción el pluralismo puede concebirse ilimitado, pero la realidad requiere de

## 49

La expresión griega *hen kai pan* es de dudosa atribución. Literalmente significa 'todo uno' o 'Uno y Todo'. Puede interpretarse como 'la unidad de todo' o 'Dios es uno y está en todo'. Fue un lema muy utilizado en las discusiones panteístas de la Alemania del siglo XVIII.

## 50

Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) fue otra de las figuras importantes del idealismo alemán. Influyó notablemente en el pensamiento de Schelling y Hegel. También sobre los primeros románticos, particularmente Novalis y Schlegel.

limitaciones para poder ser operativa. ¿Existe un límite más allá del cual la pluralidad colapsa?

Para Álvarez una de las causas de la actualidad del pluralismo se encuentra en el evidente rechazo que el pensamiento del último siglo ha manifestado hacia la filosofía de la totalidad representada por el idealismo alemán. La corriente de pensamiento idealista ejerció una gran influencia hasta mediados del XIX y, como ya explicamos, está estrechamente ligada a las corrientes de pensamiento románticas e ilustradas. La idea de una totalidad que está presente en cada una de las cosas y que a la vez las unifica se manifiesta en el conocido *hen kai pan*<sup>49</sup>, expresión “que pretende vincular la noción de unidad con la de totalidad y al contrario” (p. 63).

Desde un punto de vista contemporáneo la alusión a una unidad final o una totalidad se recibe con recelo. Razones históricas no faltan. La unidad parece negar la particularidad. No se percibe como una fuerza unificadora sino uniformadora. Como consecuencia la interpretamos enemiga de la pluralidad.

Este rechazo se ve reforzado por la expansión de las metodologías de corte científico. El comienzo del siglo XX estuvo marcado por el auge de las ciencias empíricas, cuyo progreso se sustenta en la particularización mediante la división en objetos de estudio cada vez más concretos y especializados. Este es el modelo que, explica Álvarez, adoptó también la filosofía.

El paradigma científico choca con la naturaleza tradicional de la filosofía cuya esencia, en palabras tomadas de Fichte<sup>50</sup>, “consiste en retrotraer todo lo variado o múltiple a la unidad absoluta” (p. 63). Se trata evidentemente de una afirmación imbuida de idealismo. Pero en opinión de Álvarez la unidad de la que habla Fichte no es necesariamente incompatible con la pluralidad. Ahora bien, es preciso “comprender recíprocamente lo uno mediante lo

plural y lo plural mediante lo uno, en el sentido de que lo uno es principio de lo múltiple y [de nuevo en palabras de Fichte] ‘las cosas múltiples sólo pueden ser comprendidas, según su fundamento esencial, como principiadas’”. La negación sistemática de todo principio unificador supone una paradoja realmente compleja en nuestros días.

En su artículo el profesor trata de dilucidar el sentido de estas contradicciones incitándonos a elaborar nuevas reflexiones en torno al pluralismo. Repensar los conceptos supuestamente contradictorios para hacerlos compatibles en una totalidad unificadora en la que se reúna la multitud plural. Todo ello sin que el pluralismo pierda por el camino la capacidad inclusiva que deseamos atribuirle.

Originalmente es la pluralidad y no el pluralismo la que se relaciona con la unidad (p. 68). Recordemos que la pluralidad se identifica con la multitud, con lo que podríamos considerarla una suma de unidades concretas, mientras que el pluralismo es una abstracción, un absoluto cuya lógica funciona en el mundo de los conceptos. Pero ¿qué ocurre cuando la pluralidad es aplicada a la realidad? Álvarez resuelve: “Sólo cuando se desprende de él [del concepto de unidad], deriva hacia el pluralismo, que al fin, por carecer de soporte, lo tiene que buscar en la unidad, como no puede ser de otro modo” (p. 68). Apoya esta afirmación en la que considera la segunda causa del resurgir actual del pluralismo: el multiculturalismo. La noción reciente de multiculturalidad puede considerarse consecuencia del pluralismo o simplemente parte integrante de él, pero sea como sea su presencia viene a extremar la idea del pluralismo. La pluralidad se radicaliza en el pluralismo, que a su vez se reafirma y radicaliza en la multiculturalidad.

Lo *multicultural* es caracterizado según el diccionario académico por ‘la convivencia de diversas culturas’. Una tendencia innegable en un presente marcado por los flujos migratorios a lo largo y ancho del planeta. Migraciones que en la mayoría de las ocasiones no son voluntarias



ni deseadas, sino forzadas por situaciones de extrema pobreza o violencia política. El migrante se ve obligado a partir y en esa huida lleva consigo su cultura, sus costumbres, su religión... Elementos identitarios que habrá de proteger porque tendrán que coexistir con otras costumbres y culturas que no van a recibirlos con los brazos abiertos, sino al contrario. Esta acogida tampoco será voluntaria. La llegada del migrante es percibida como una amenaza que pone en cuestión el multiculturalismo:

Hasta ahora se había entendido el pluralismo como sinónimo de formas de vida que tanto social como políticamente son compatibles, sea porque son afines, sea porque simplemente se toleran entre sí. El multiculturalismo implicaría por el contrario el conflicto y el enfrentamiento entre culturas que luchan por el dominio de unas sobre otras. Bajo este punto de vista pluralismo y multiculturalismo no sólo son diferentes, sino que apenas tienen que ver entre sí, tan poco que el primero es tolerante por principio, mientras que el segundo, en razón de la heterogeneidad que representa y preconiza, tiene, por el contrario, carácter intolerante y excluyente ... El pluralismo vendría a representar un conjunto de concepciones y formas de vida que permiten hablar aún de una comunidad, por muy amplia o abstracta que ésta sea, capaz de fundamentar entre los individuos un sentimiento de pertenencia a ella. (Álvarez-Gómez, 2004, p. 66).

La comunidad, el mundo en común, es en sí una unidad, una totalidad plural. Ese es el sentido en que Aristóteles consideró el concepto *universal*, como “una totalidad plural de objetos” que, en cuanto general, se distingue de lo individual y se opone a lo particular (Ferrater, 1965, p. 849).

La noción del multiculturalismo agota las posibilidades conceptuales del pluralismo hasta el punto de que “el pluralismo se ha convertido hoy en un problema porque, si no reconoce explícitamente algún tipo de unidad no se podrá justificar a sí mismo” (Álvarez-Gómez, 2004, p. 67). Es preciso indagar las relaciones que pueden establecerse

entre unidad y pluralidad (indagarlas en la práctica de la vida real, social) volviendo a pensar algunos conceptos desde la consciencia de su origen significativo pero reinterpretándolos desde la realidad de hoy. Conceptos como los llamados universales han sido, en palabras del profesor Álvarez, “una forma de interpretar el carácter de la unidad”, pues expresa en sí mismo un contenido unitario que se relaciona con lo múltiple. Lo universal se manifiesta en este sentido como una “síntesis de unidad y pluralidad, puesto que expresa una y la misma cosa, pero referida a muchas” (p. 76).



**Figura 77.** Karin Miller, *Fuera de sintonía*, de la serie *Llevo mi máscara para calentarme*, 2010.

En el mundo globalizado, el pluralismo es una realidad que se impone y cuyas múltiples facetas merecen ser examinadas con detenimiento. Si no deseamos convertir nuestras ideas en absolutos inamovibles, debemos volver sobre ellas para que no queden detenidas en ideales obsoletos.

Términos como la democracia, el liberalismo o el pluralismo, por poner algunos ejemplos, son revisados y vueltos a plantear en el pensamiento contemporáneo.

Alessandro Ferrara, filósofo italiano, da muestras de ello en su libro *El horizonte democrático. El hiperpluralismo y la renovación del liberalismo político* (2014). En él propone nuevas formas de pensar la democracia que dan prioridad al pensamiento colectivo sobre el solipsismo teórico, sin olvidar la importancia del poder que ostenta la imaginación en la elaboración de realidades posibles.

Esta forma de gobierno, la democracia, se encuentra para Ferrara en una curiosa encrucijada. Es a un tiempo considerada como la fórmula con mayor legitimidad de todas las experimentadas. A ella aspiran los movimientos defensores de los derechos humanos y las libertades en todo el mundo. Pero por otra parte resulta innegable el desencanto político que experimentan los ciudadanos de las democracias más antiguas y consolidadas. Ferrara afirma que la democracia hoy “tiene la oportunidad de convertirse en una forma política verdaderamente universal solo si la democratización no ha de continuar siendo sinónimo -como ha sido durante mucho tiempo- de occidentalización y se abre realmente a la diversidad” (p. 20).

El análisis de Ferrara concluye que el principal reto al que la democracia debe hacer frente hoy es lo que el escritor llama “hiperpluralismo”, un pluralismo elevado a su máxima potencia. Un escenario de enorme diversidad cultural que se desarrolla y crece en la mayor parte del mundo democrático y que complica como nunca el acuerdo social.









## EL ARTE PLURAL

La terminología artística y cultural de la actualidad abunda en palabras nacidas de la apreciación de la realidad como una multiplicidad de realidades. Los artistas hablamos de la pluralidad, de la multiplicidad, de la multirreferencialidad,

de la diversidad, de la multitarea, de la intersubjetividad,

de la pluridimensionalidad, de la fragmentación,

de la variación, de la reproductibilidad,

de la multiculturalidad,

de la pluriculturalidad,

de la variedad,

de la interculturalidad,

de la pluridisciplinariedad,

de la transnacionalidad, de la transterritorialidad,

de la multidisciplinariedad, de la interdisciplinariedad.

Si algo caracteriza al arte de los años sesenta del siglo XX en adelante es precisamente su pluralismo. Un pluralismo abarcador en el la consigna del “todo vale” se extiende a todos los campos del arte. Cualquier cosa puede ser una obra de arte, cualquier persona puede ser un artista y todos los estilos son igualmente legítimos. Es aparentemente la más clara manifestación democrática en la que el arte se ha visto envuelto nunca. El arte está en todas partes de tal manera que el acceso al mismo e incluso su valoración ya no es patrimonio de una élite sino que se abre a la opinión de cualquier ciudadano.

**Figura 79.** Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta*, 1913. *Ready-made*. Colección particular, Milán.



## 51

Vilar cita como referente de la aplicación actual de esta metáfora al filósofo británico T.J. Diffey.

Este posicionamiento estrechamente vinculado a la posmodernidad es radicalmente contrario a los modelos unitarios que la teoría tradicional del arte y la filosofía vinieron desarrollando en torno a determinadas ideas sobre lo absoluto. Es, de hecho, una ruptura consciente y drástica que no solo atañe al arte sino que afecta a la sociedad en su conjunto. El arte se alimenta de este latir general al mismo tiempo que lo ratifica mediante su práctica. Se trata de un relativismo extremo que libera de corsés y autoritarismos la concepción general de la creación y la recepción artísticas.

Gerard Vilar, filósofo y profesor de Estética en la Universidad Autónoma de Barcelona, dio una nueva vuelta de tuerca a la reflexión que esta democratización máxima del arte suscita. Para ello tomó como referencia la analogía recurrente desde hace siglos por la que el mundo del arte es asimilado a una “República del Arte”<sup>51</sup>. En su artículo “La crítica de arte hoy: del mundo del arte como sociedad civil a la república de las artes” (Vilar, 2004) cuestiona el acierto de esta metáfora en los periodos anteriores al tiempo presente. Hasta entonces, argumenta, las artes en su sentido más amplio se vieron sometidas a los dictados autoritarios de diferentes regímenes, teniendo que acatar en cada momento “los imperativos de algún estilo artístico dominante que representaba el auténtico progreso y la dirección correcta” (p. 122). El periodo posthistórico del arte que postuló Arthur Danto (1999) y que Vilar recuerda en su artículo rompió definitivamente con la visión lineal y progresiva de la historia del arte.

Es a partir de la posmodernidad que la figuración del universo del arte como república cobra para Vilar un nuevo sentido. La organización política en forma de república presupone “un régimen en el que la sociedad política se entiende como una sociedad de individuos libres e iguales, libre de relaciones de dominación” (p. 122). Esta condición parece cumplirse en el nuevo contexto que la posmodernidad cimenta. Las rígidas fronteras que carac-

**Figura 80.** Gabriel Orozco, *Cuatro bicicletas - Siempre hay una dirección*, 1994.







terizan a los absolutos, ilimitados en sí pero limitadores de cuanto les es ajeno, comienzan a difuminarse.

La república del arte no funciona como un ente independiente de todo lo demás (como lo hace un absoluto). Muy al contrario, se ve afectada por las mismas contradicciones características de cualquier forma de organización humana. Como en una república real, en el mundo del arte también existen “clases y relaciones de poder” (p. 123). La democracia en el arte es tan imperfecta como lo es en la vida política:

La democracia es un sistema que sustituye la violencia por un sistema de reglas que sólo pueden modificarse siguiendo los mecanismos establecidos por las reglas mismas y que se transforma porque está en un perpetuo proceso de aprendizaje en relación con los cambios sociales, económicos y culturales ... en el mundo del arte pluralista del presente se ocultan procesos análogos (p. 123).

Quiero pensar que esta implicación en la vida real que el arte demuestra confirma su alejamiento del plano ideal y su aproximación al terreno de los posibles. Ya no se trata de crear mundos ideales sino también mundos posibles. Esto supone una participación política del arte en la vida. No necesariamente como acción revolucionaria, que también. La pluralidad puede dar cabida tanto a las manifestaciones físicas, actuantes y participativas como a las inmateriales. El arte posee una enorme potencia creadora de sentido.

El arte no es forma sino idea. Las ideas dan forma a las ideologías. Pero las ideologías han sido malogradas en el último siglo. Me atrevo a afirmar que la innata tendencia absolutizadora del ser humano de la que tan acertadamente hablaba Millán Puelles tiene mucho que ver con esto. Negar las ideologías es negar las ideas, es decir, las “convicciones, creencias, opiniones” (RAE) que caracterizan a cualquier sociedad humana. Imponer una ideo-

logía o pretender encerrarla en un sistema completamente estable es también negar la condición de organismo vivo, humano, de las ideologías. El arte goza de una libertad de movimientos que le permite espolear a las ideas incesantemente, obligándonos a cambiar los puntos de vista y a reelaborar continuamente las ideologías.

Las pequeñas revoluciones culturales de los últimos tiempos han servido para repensar y reinterpretar conceptos. En realidad, el ser humano tiene un repertorio bastante limitado de conceptos sobre los que medita repetidamente. La concepción pluralista del mundo que puede ofrecer el arte colabora en esa reinterpretación continuada al establecer conexiones entre los conceptos y la vida tangible, al evidenciar las múltiples aristas de las ideas, impidiendo su estabilización en forma de absolutos.

Pero el arte implicado en la sociedad llega también a confundirse con los valores dominantes. En muchas ocasiones, la imagen de una falsa libertad esconde tras de sí una intención consumista. En el año 2006 la siempre aguda teórica del arte Anna Maria Guasch publicó una serie de entrevistas realizadas por ella misma a distintas personalidades del ámbito artístico. El libro, titulado *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)* se vale del formato de la entrevista como medio de acercamiento directo a ciertos conceptos, en contraste con otros formatos propios de la literatura artística. El crítico de arte norteamericano Hal Foster, entrevistado por Guasch, comentó a propósito del pluralismo (Guasch, 2006):

En 1984 llegó al poder Ronald Reagan con un programa cultural conservador y muy afirmativo, es decir, un programa que dejaba poco espacio a la crítica cultural, que reclamaba la idea, derivada del pluralismo de los setenta, de la expresividad individual del artista elevado a la categoría de héroe, del artista como genio, la idea 'naïf' de la expresión, de la subjetividad, y que patrocinaba sin pudor alguno

la ideología de la *commodity culture*: expésate tú mismo en este vestido, en este coche, en este ordenador, etc. (p. 49).

En la misma línea de pensamiento, pocos años después de estas afirmaciones François Rastier explicaba la evolución del mismo fenómeno (Rastier, 2017). En su caso lo ejemplificó con actitudes que hoy forman parte de la vida cotidiana:

Desde hace algunos siglos, con el nacimiento del individuo y más aún del genio, la creación pasó a ser un acto absolutamente singular cuya unicidad fascina. La temida uniformización promueve una voluntad en masa de singularización (tatuajes, incrustaciones, piercings), o a través de la fascinación por las huellas singulares, digitales, vocales o iridoscópicas,... los selfies hacen del mundo entero mero decorado de autorretratos singulares y, sin embargo, intercambiables. “Todos somos excepcionales” (p. 150).

No en vano la publicidad, que antes se desarrollaba a través de los *mass media*, invierte hoy sus esfuerzos en estrategias personalizadas, adaptadas a los gustos y hábitos de consumo de cada individuo. Por otra parte la presencia de las empresas en la red de internet se hace imprescindible. De este modo se ha producido un curioso intercambio de papeles: Ya no es el vendedor el que se dirige al público, sino que es el consumidor el que busca el producto que le interesa. Y su nivel de exigencia es elevado. La propia capacidad para encontrar los productos adecuados (la mejor oferta de vuelo, la tecnología más avanzada y al mejor precio) colabora activamente en la construcción de su propia identidad. Es definitivamente el esclavo encantado de serlo.

En su entrevista a Foster, Guasch describe la posición de este como un “planteamiento del pluralismo como problema” (Guasch, 2006, p. 47). El pluralismo, que en su origen fue un término apropiado para definir la situación concreta del panorama artístico posmoderno, es replanteado críticamente y reinterpretado en palabras de Guasch

**Figura 81.** Chris Mollison, *El nacimiento de Adán*, s.f. Campaña publicitaria *Obras maestras de Sony Ericsson*, Australia.





como “una falsa libertad o una libertad enmascarada que en lugar de concebir el arte como ámbito de cultura lo reduce a un espacio de ‘cultos’”.

El pluralismo en el arte, paralelamente a como vimos que ocurre en otros ámbitos de la sociedad, va a toparse con la cuestión de las diversas culturas que componen el mundo globalizado. Es posible que la imparable globalización del mundo manifieste la intención capitalista de que el planeta en su conjunto se comporte como un mercado libre lleno de potenciales consumidores. Pero la integración de conceptos y de hábitos similares en diversas partes del mundo -en muchas ocasiones a través de la tecnología- no supone necesariamente la uniformidad de las sociedades que los comparten. Se hace necesario matizar esta generalización para no caer de nuevo en la simplificación de una realidad que es mucho más compleja. Las realidades, y esto también es inevitable, son por naturaleza variadas, ricas, plurales y difícilmente pueden uniformarse. Pero sobre todo, las realidades no son únicamente las que corresponden a los entornos con mayor presencia mediática, a las grandes capitales del planeta. Existen otros mundos y, como ya dijo el poeta Paul Éluard, están en este.

La obra de Guasch (2006) antes citada recoge una reflexión de Donald Kuspit acerca de los conceptos que la nueva situación global obliga a replantear. Términos como “consenso cultural” participan en la revisión de las ideas acerca de lo local y lo universal o la singularidad que este crítico elabora. La pugna entre la tendencia unificadora que caracterizó a los siglos anteriores y el rechazo de toda unidad con que en principio se presenta el pluralismo están presentes en su discurso:

El llamado “consenso cultural” tiende a ser manufacturado y reforzado por intereses creados. La única ofensiva posible es el creciente y turbulento pluralismo, en el cual el arte se mueve en territorios fronterizos. En la situación contem-

poránea la homogeneidad es una ilusión. Y en la misma medida en que la política es local, como dijo un político norteamericano, todo el arte es local, es decir, basado en una particular experiencia histórica, emocional y social. Pero a no dudar hay una polinización cruzada y un entrecruzamiento ... gracias a la comunicación internacional y a la abundancia de información disponible. La cuestión es cómo mantener las diferencias particulares -o quizá inventarlas- a pesar de la tendencia a la pseudo-universalidad del consenso, o también cómo esforzarse por conseguir esta pseudo-universalidad dentro y sin comprometer las diferencias particulares. Las dos cosas son imposibles. El problema es mantener lo individual dentro de lo colectivo sin que los aspectos colectivos pierdan relevancia pero sin capitular ante éstos (p. 127-128).

El artista de hoy al que Kuspit dirige su atención se erige en partícipe activo de la cultura popular. Lo hace mediante el trabajo por proyectos en los que la figura del curador o el comisario de exposiciones tiene también una importancia capital. Cada uno de los proyectos en que se embarca implica su inmersión en determinados aspectos culturales específicos, en los que caben cuestiones de todo tipo: políticas, sociales, artísticas, educacionales, históricas, etc. Como si de alguna clase de estudioso de las ciencias sociales se tratase, extrae de este proceso particulares y sesudas conclusiones. Su trabajo puede funcionar como propuesta de transformación de los aspectos sobre los que reflexiona.

Con ello va quedando atrás el modelo de artista productor que años antes dibujó Walter Benjamin. Este da paso a lo que por otra parte Hal Foster denomina “el artista como un etnógrafo”, una figura nómada que “trabaja de lugar en lugar, de debate en debate” (p. 56). El multiculturalismo, explica Foster en la entrevista, corrió el riesgo de caer en el mismo error del pluralismo de los inicios de la posmodernidad. Podía convertirse en una sucesión de anécdotas culturales diversas. Lo que le pareció más preocupante de todo ello fue la ausencia de ideología y

de capacidad dialéctica que el pluralismo así entendido manifestaba. Por esta razón introdujo en la discusión la necesidad de dotar la representación de cierto orden mediante su estructuración (p. 47).

En este sentido una primera medida se orienta hacia la incorporación de una perspectiva histórica que se suma a la investigación realizada para el proyecto en el que el artista se embarca. El trabajo sobre los problemas presentes, vivos en la coyuntura social en la que un proyecto se desarrolla, queda de este modo estrechamente vinculado al conocimiento histórico del mismo. Foster lo resume con la imagen de dos ejes que trabajan a la par, “uno horizontal, sincrónico o social y el otro vertical, diacrónico o histórico” (p. 58).

Por su parte Danto, en su condición de filósofo del arte, también se cuestionó la necesidad de organizar el pluralismo. Su necesidad es casi querencia, inclinación filosófica hacia la unidad. Sus palabras resumen con mucha sinceridad el íntimo deseo de conciliar absoluto y pluralidad:

Mi objeción a la posmodernidad se resume en la falta de verdades absolutas sobre arte. La posmodernidad basa esta creencia en el pluralismo radical que ha dominado el mundo del arte en las décadas recientes. Soy un absoluto defensor del pluralismo radical (término que fue inventado por William James), lo cual puede inducir a la idea de que soy posmoderno. Pero, por el contrario, soy un esencialista y mi proyecto como filósofo del arte siempre ha consistido en concretar una definición del arte válida para todos los ejemplos posibles, tanto los occidentales como los no occidentales, los contemporáneos y los tradicionales. Esto me hace ser un anti-relativista. Sin embargo, es consecuente con mi esencialismo que las obras puedan parecer cualquier cosa en toda circunstancia, estar realizadas en cualquier materia y ser presentadas de cualquier manera. Pienso también que si consideramos el arte hecho en distintas culturas en un momento dado, alrededor del mundo, el resultado sería marcadamente pluralista. Lo más destacado de la posmodernidad es que este pluralismo determina la producción

colectiva del arte dentro de una cultura singular -la nuestra. Lo que indica que hay una impostación, una intención de alcanzar o forzar esa pluralidad; moda, corriente; ¿una pluralidad que no responde exactamente a la necesidad social real sino a la necesidad creada desde la teoría?; si plural ha de ser a la fuerza, desde el momento en que hay más de un artista. Además, la forma de acercarse al conocimiento es puramente humanista, tratando de conseguir respuestas absolutas. Creo que ese es el gran cambio que se ha producido, la ruptura que además, no tiene marcha atrás: Dios murió, ya no buscamos respuestas absolutas porque creemos que no las hay. Las ideas cambian, en teoría, pero la práctica, en forma de hábitos, va muy por detrás, tarda más en instaurarse (Guasch, 2006, p. 100).

Las múltiples realidades que postuló el pluralismo en términos filosóficos eran, como pudimos ver anteriormente, independientes e irreducibles entre sí. En principio estos rasgos califican a esas realidades de absolutas. Sin embargo, cuando Ferrater describió las tres variantes en que el pluralismo se manifiesta habló de interacciones, enlaces y asociación entre las diversas realidades. Tendríamos entonces realidades absolutas (independientes, completas en sí mismas) pero que se relacionan entre sí. Pequeños absolutos que componen un Absoluto mayor.

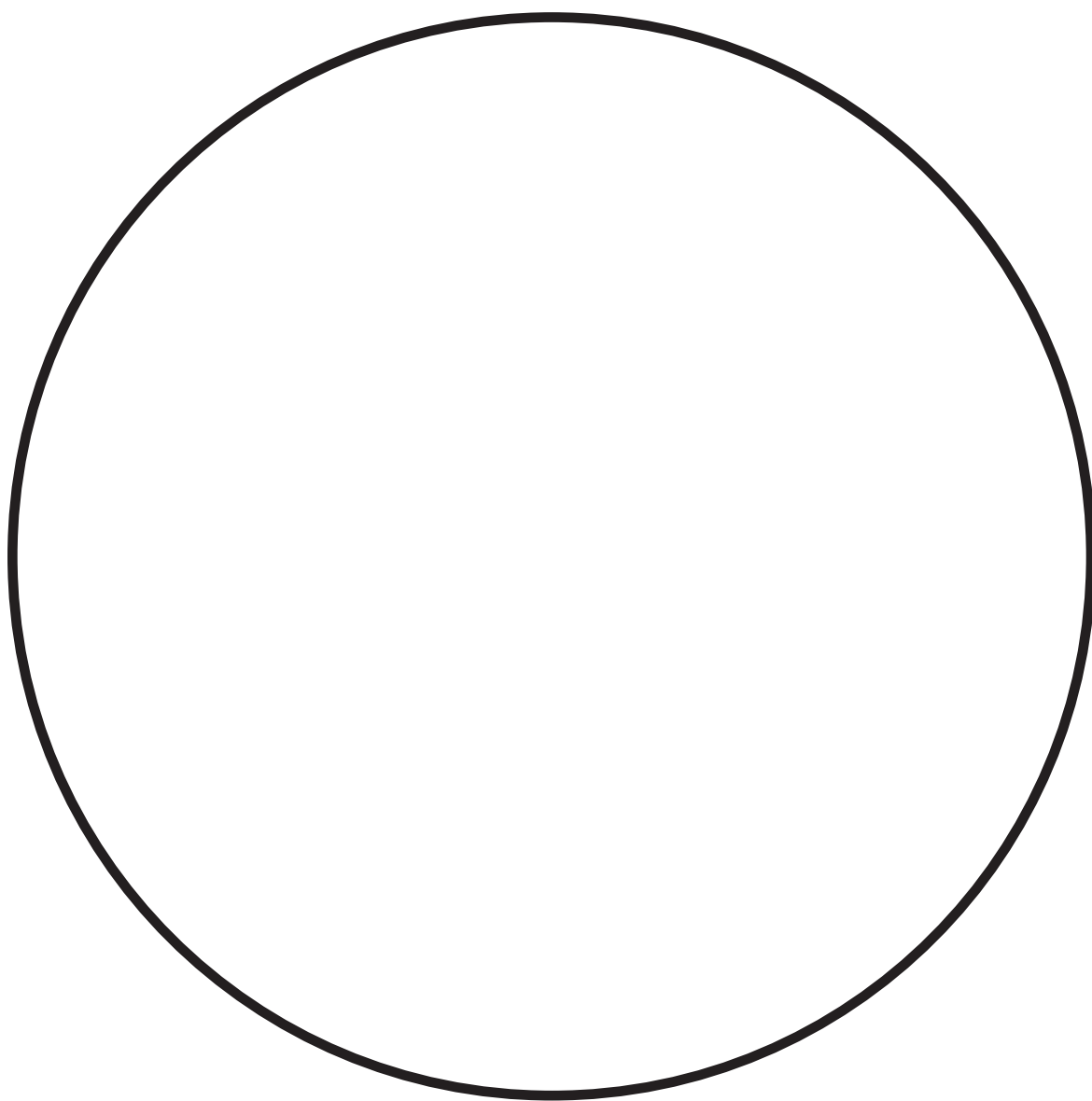
La clave puede estar precisamente ahí: en la consideración de cada realidad, de las que forman nuestra realidad global y multicultural, como un absoluto (escrito ahora con una modesta minúscula) cuya suficiencia no es incompatible con su naturaleza relacional. Independencia y sociabilidad. Autonomía y colaboración. Una unidad integrante de un todo mayor. Una serie de criterios comunes que nos permitan convivir sin renunciar a las diferencias.





## **CAPÍTULO 2**

# **LA ABSTRACCIÓN: DETERMINACIÓN DE LO INDETERMINADO**









**Figura 82.** Ripo, *Sin Título*. Papel encolado sobre pared. Barcelona.

## QUERENCIA DE LO ABSOLUTO

Para comprender la etimología de la palabra *abstraer* acudo a su raíz, *traer* (Corominas y Pascual, 1984). Al latino *trahĕre* ‘tirar de algo’, propiamente ‘arrastrar’, se le sumó el prefijo *abs-* dando lugar a *abstrahĕre* ‘abstraer’. El latín tardío originó finalmente el término *abstractio*, *-ōnis* ‘abstracción’.

Si comparamos la composición de *abstracto* con la del otro extremo que nos ocupa, *absoluto*, podemos observar ciertas similitudes. La principal de ellas es que ambos términos están coronados con el prefijo *ab-* (*abs-* cuando precede a la letra *t*) que les confiere un aura de soberano distanciamiento:

<b>ABSTRACTUS</b>	<b>ABSOLUTUS</b>
<i>ABS-</i>	<i>AB-</i>
‘separación’	‘separación’
+	+
<b>TRACTUS</b>	<b>SOLUTUS</b>
de <i>trahĕre</i>	de <i>solvĕre</i>
‘arrastrar’, ‘tirar de algo’	‘soltar’, ‘liberar’
+	+
<i>-tus</i>	<i>-tus</i>
(indica acción)	(indica acción)

Observadas una junto a la otra ambas palabras parecen continuarse, como si entre las dos compusieran los movimientos que precisa una única acción. Una operación mediante la cual algo es arrastrado con el fin de liberarlo. Imaginemos por un momento que el sujeto de la acción soy yo y el objeto al que dirijo mis actos, la cosa, es la realidad. En un primer movimiento, al que llamamos *abstractio*, me abalanzo sobre mi presa con intención de atraparla. Pero la realidad es inmensa y yo tan solo soy un ser humano, así que tengo que conformarme con agarrar un pedacito de esa realidad. Me aferro a ese pequeño pellizco y tiro de él hasta conseguir separarlo de la masa a la que pertenece. Una vez apartado de ella, lo poso en mis manos abiertas para ver cómo desde ellas, fragmento liberado de la realidad, alza el vuelo con la forma de un nuevo absoluto. Visto así el proceso tiene un final feliz, liberador, merecedor del esfuerzo realizado. Es el resultado de mi voluntad.

Cabe preguntarse si la misma situación podría enfocarse desde otro ángulo: planteándolo como un problema. Es decir, problematizándolo. Porque finalmente ¿he liberado el fragmento o por el contrario lo he arrancado de su lugar natural? Considerándola desde el segundo punto de vista la voluntad humana resulta ser una agresión.

También es posible analizar las dos palabras de manera independiente, como dos acciones diferenciadas que producen resultados distintos. En la palabra *absoluto* el sentido de la acción de separar o separarse suelta al objeto (de alguna clase de atadura) conduciéndolo a su liberación. La separación es un fin en sí mismo, pues afirma la independencia de aquello con lo que se identifica, de aquello a lo que calificamos de *absoluto*. Sin embargo, la separación de la que nos habla la *abstracción* es forzada, un secuestro con fuga, ya que las acciones de arrastrar y tirar de algo implican el uso de la fuerza. En el primer caso, *absoluto*, la acción parece producirse sin más, por sí misma. En el caso de la *abstracción*, el verbo *trahere*

presupone una voluntad clara de llevarse algo consigo, no tanto para liberarlo como para apartarlo de todo lo demás. La naturaleza de lo *absoluto* es independiente, es *en sí* lo separado, y en su radicalidad constituye un todo. Lo *abstracto*, sea cual fuera su naturaleza original, es una parte que en algún momento ha sido separada de todo lo demás.

Todas las definiciones de *abstracción* que he encontrado coinciden en señalar que esa separación es una actividad propia de la razón. Utilizo como ejemplos los que aportan el diccionario académico (RAE, 2014) y el diccionario de Moliner (1983). El primero califica la abstracción de ‘operación intelectual’. El segundo indica que la separación se realiza ‘mentalmente’. Aquello que la abstracción arrastra es según la Academia ‘un rasgo o una cualidad de algo’. Para Moliner es también un ‘estado’, una ‘acción’ o un ‘fenómeno’. La finalidad de este procedimiento puramente racional de la abstracción es analizar esos rasgos previamente aislados para, según la definición académica ‘considerarlos en su pura esencia o noción’, a lo que Moliner añade ‘con independencia del objeto en el que existe o por el que existe’. Es por tanto una actividad eminentemente reflexiva.

No solo es posible abstraer lo que está fuera de nosotros, también podemos abstraernos nosotros mismos, concentrándonos ‘en los propios pensamientos’ y ‘apartando los sentidos o la mente de la realidad inmediata’ (RAE). María Moliner enriquece y complejiza lo anteriormente expuesto al incorporar a su definición el término *suspensión*. Lo hace de un modo sugerente, no sentencioso, pues sitúa esta palabra de manera aislada, entrecomillada, estableciendo la relación entre ambos términos, *abstraer* y *suspensión*.

La suspensión puede ser entendida como la traducción del *epojé* de los filósofos escépticos griegos en la Antigüedad. En ese caso haría referencia a la práctica consistente en la suspensión del juicio, de modo que nada se



## 52

Edmund Gustav Albrecht Husserl (1859-1938) fue un filósofo alemán cuyo pensamiento influyó notablemente a autores como Heidegger, Sartre o Merleau-Ponty. Junto a sus seguidores desarrolló la fenomenología, aunque esta no puede calificarse de corriente o escuela pues no responde a una doctrina claramente definida.

## 53

Según Audi (2004) la fenomenología "es una filosofía transcendental interesada sólo en lo que 'queda detrás' después de realizar una reducción fenomenológica, pero también considera que el mundo ya estaba allí antes de que empezara la reflexión" (p. 356).

niega ni tampoco se afirma, según la definición que de este concepto recogió el filósofo griego Sexto Empírico. Se trata de un estado de la conciencia que nos permite eludir el conocimiento que previamente tenemos acerca de algo, para contemplarlo, en palabras de hoy, sin prejuicios.

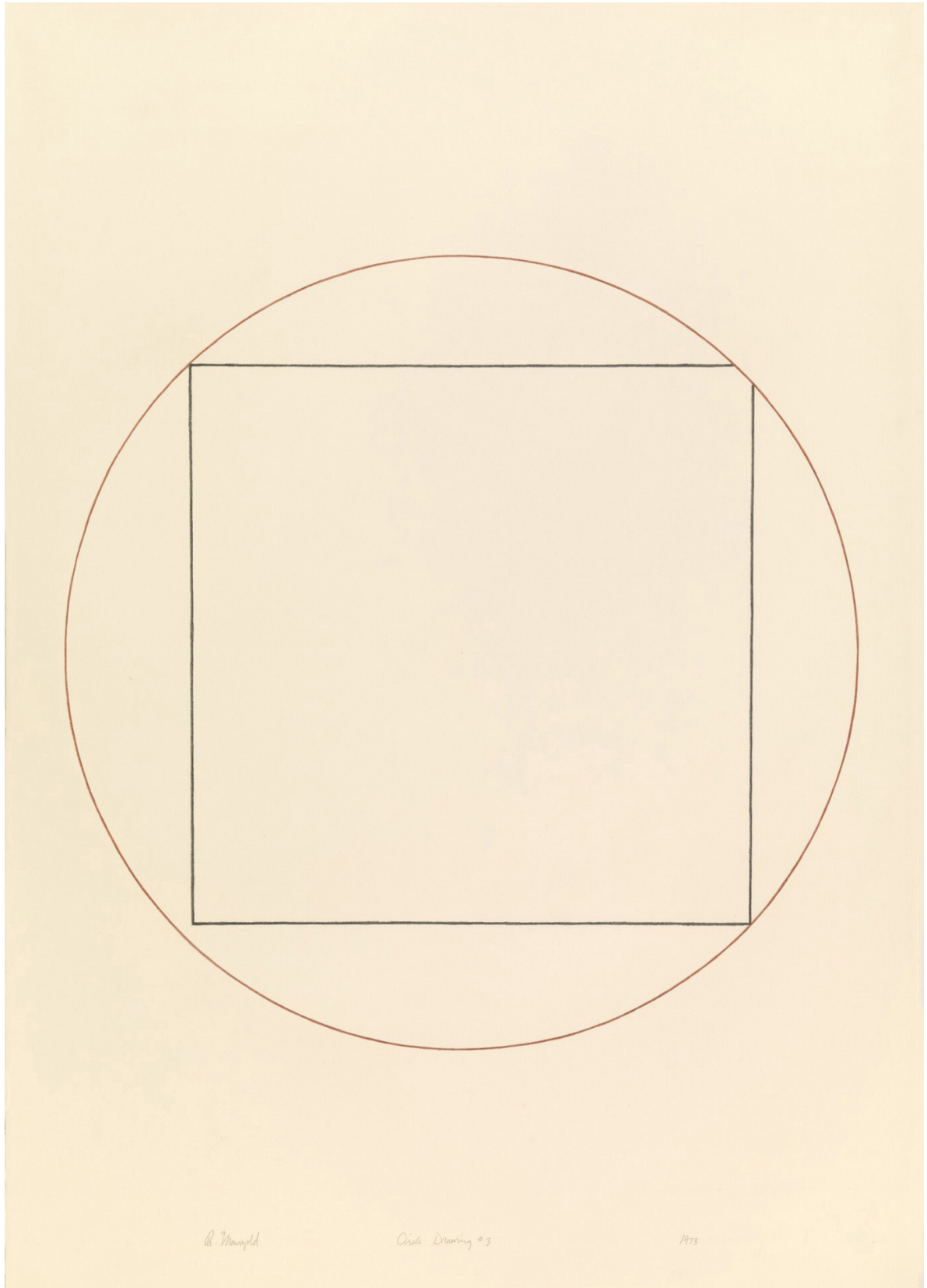
Pero quizás Moliner esté remitiendo al sentido en que Husserl<sup>52</sup> emplea la palabra *epojé* en su fenomenología<sup>53</sup>, terreno en el que el término adopta un sentido radical. La suspensión, que en este caso se conoce como *parentización* (es decir, puesta entre paréntesis), refiere aquí a la suspensión no solo de las teorías u opiniones acerca de la realidad, sino que pone entre paréntesis la realidad misma. El objetivo, según el conocido lema fenomenológico, es *ir a las cosas mismas*. Esto es, a las esencias. Y estas esencias, como vemos, son independientes de los objetos, son ideas, y por lo tanto su existencia es inmaterial. El diccionario de Moliner define así la voz *abstraer* en su segunda acepción: 'formar la idea de un objeto separada de cualquier individuo en que se encuentra realizada'.

La suspensión del tiempo cobra un significado singular en el arte hasta el punto de que el concepto de *instante* es considerado como una categoría estética de la modernidad. Una de las causas de esta incidencia se encuentra en primer lugar en la propia naturaleza del arte, cuyo proceso de creación exige un elevado nivel de abstracción por parte del artista. En este caso la abstracción debe ser entendida como aislamiento del creador de todo cuanto no sea la tarea que le ocupa, de modo que sus sentidos trabajen conjuntamente en una única dirección.

La inspiración, así como el estado de trance -más o menos exaltado- con el que suele describirse la labor de la creación artística son estados de abstracción mediante los cuales el artista se acerca a lo absoluto. Durante este proceso el tiempo adopta formas inéditas: tal vez se detiene quedando suspendido en una nada infinita; tal vez se torna flexible, de modo que sus categorías de pasado, presente y futuro

**Figura 83.** (PÁG. DRCHA.)

Robert Mangold, *Dibujo circular* #3, 1973. MoMA, Nueva York.



se funden en un solo instante eterno. La aproximación a lo absoluto es intuitiva. La razón, aliada del conocimiento intelectual, debe en ese momento dejarse arrastrar en una corriente desconocida. Pues la intuición atrapa los destellos de verdad que emanan del fluir del pensamiento y con ellos compone ideas que, si bien no han de erigirse en verdad absoluta, sí pueden vanagloriarse de haber tocado el absoluto. Es un estado de íntima lucidez, una forma de conocimiento en la que sujeto y objeto no se sitúan uno frente a otro sino que son una misma cosa.

Todo lo dicho con respecto a la creación artística es igualmente aplicable a su recepción. Si el artista se aproxima a su propia verdad, al espectador puede ocurrirle otro tanto. Y esas verdades personales no tienen necesariamente que ser coincidentes.

El instante como categoría estética entronca directamente con la crisis que la concepción lineal del tiempo y de la historia sufrió a partir de la época moderna. En la definición del instante el tiempo cobra un valor absoluto situándose en el centro mismo de la escala: no es positivo ni negativo, lo que es lo mismo que decir que no es ni pasado ni futuro. El instante es el presente, el ahora o el valor cero. Es decir, es el tiempo absoluto.

Las consecuencias de esta ruptura con la linealidad salpicaron al arte de la modernidad y continúan vigentes en el arte y el pensamiento actuales. Henckmann y Lotter (1998) describieron *el instante* como una categoría estética cuya repercusión sobre la realidad destaca en dos sentidos: la que la realidad se amplía mediante la posibilidad de creación de otras realidades alternativas y utópicas, hecho que se apoya en el carácter ficcional del arte; la realidad se ensancha gracias a la incorporación en la percepción estética de cualidades negativas e inquietantes que devienen en sublimes:

La reducción del tiempo continuo a un «ahora» presente, que constituye el «punto original» de toda percepción del tiempo, fue tematizada desde la perspectiva filosófica y pragmática por Husserl. La modernidad artística se aprovecha doblemente de este concepto:

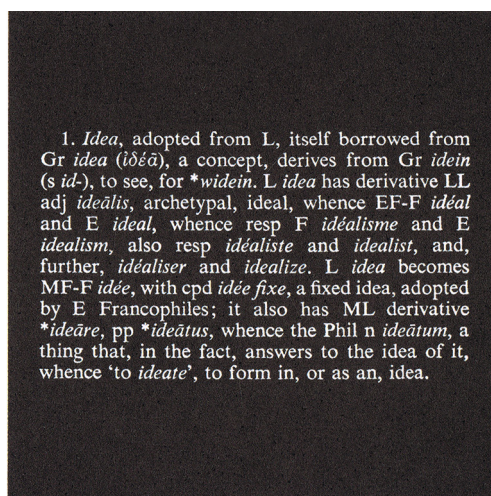
1. Para la reformulación de proyectos utópicos que han devenido obsoletos. La experiencia de alienación que se agrava radicalmente conduce al artista de la modernidad al aislamiento del instante singular y pleno, el cual irrumpe en el tiempo homogéneo y vacío de la historia, poniendo así de relieve lo «totalmente otro» (la memoria involuntaria de Proust, las epifanías de Joyce, el otro estado de Musil). Con ello, la tradicional «utopía estética», que se define por sus contenidos, se desplaza hacia una «utopía de lo estético» (Bohrer), según la cual el carácter ficcional del arte mismo garantiza lo utópico. La concepción de la historia de Benjamin trabaja también con la categoría del instante discontinuo de la revolución, el cual rompe con el «continuo de la Historia», introduciendo así la salvación profana del ser humano.

2. La modernidad procedente del «romanticismo negro» (Poe, Baudelaire) hace un uso de la categoría del instante dedicado a la escenificación de experiencias pavorosas. Los «shocks de percepción» fueron codificados estéticamente en la teoría de Benjamin; aquéllos [sic.] comportan la «disolución de los límites de todos los sentidos» (Rimbaud), que puede ser configurada como ampliación de la percepción de la realidad. Lo moralmente negativo (lo amenazante, el mal) deviene positivo para la estética (el pavor). El surrealismo utiliza esta concepción para la experimentación de lo «accidental objetivo», a saber, de los ámbitos inasequibles para la consciencia cotidiana de la realidad social (p. 110).

Puede concluirse con todo lo expuesto que mediante el ejercicio de la abstracción ponemos la realidad en suspenso y que es en ese limbo donde procedemos a analizar aquello que ocupa nuestra atención. Separamos una parte, fragmento de un otro mayor (que se supone un todo) y lo despojamos de su dependencia de tal cosa. De este modo se presenta en nuestra imaginación como independiente, existente por sí mismo, completo en su



esencialidad. Tiramos del hilo invisible del discurrir para alcanzar el núcleo del objeto observado. Ya que este objeto se procura aislado, exento ahora de cualquier relación, su límite está en sí mismo. Es un absoluto dentro de otro absoluto mayor a él. Lo hemos convertido en idea y esa idea es absoluta. La palabra *idea* fue tomada del griego *idéa* ‘imagen ideal de un objeto’, que deriva de *eidon* ‘yo vi’, hermano del latín *videre* ‘ver’ (Corominas y Pascual, 1984). La abstracción nos habla de un modo de proceder, de una manera particular de observar el mundo, y esta manera es una manera absoluta. Es por tanto la abstracción un ejercicio mental consistente en el análisis de algo de un modo absoluto. ¿Quiere eso decir que su resultado es la creación intelectual de absolutos?



En su serie *Art as idea as idea* (*Arte como idea como idea*) el artista Joseph Kosuth elaboró las piezas partiendo de definiciones de palabras encontradas en el diccionario, desde abstracciones particulares, como por ejemplo la palabra *agua*, hasta la definición de abstracciones de abstracciones, como la palabra *significado*. Con todo ello Kosuth pretendió crear un espacio en el que artista y espectador participan por igual en la creación de significados.

**Figura 84.** Joseph Kosuth, *Idea*, de la serie *Art as Idea as Idea*, 1966.

54

Según el diccionario académico *querencia* es la 'inclinación o tendencia de las personas y de ciertos animales a volver al sitio en que se han criado o tienen costumbre de acudir'.

55

Alfred Korzybski (1879-1950) fue un lingüista estadounidense de origen polaco fundador de la semántica general.



Lo que se pone en suspenso al realizar una abstracción es la propia realidad. Nuestra propia realidad. Una realidad mediada por el tiempo, el espacio y todo aquello que nos constituye en seres concretos. Buscamos ver la realidad que se esconde detrás porque creemos saber que existe una realidad que se esconde detrás. Queremos descubrirla o, como se dice frecuentemente en arte, *desvelarla*. Apartar aquello que la cubre, romper el velo que la tapa como si nuestros ojos buscaran algo que ya han visto antes. Volvemos insistentemente a lo absoluto como quien regresa a casa guiado por una brújula interior que nos conduce finalmente al sitio en que nos hemos criado o tenemos costumbre de acudir<sup>54</sup>. Pero como señala la lúcida metáfora geográfica de Korzybski<sup>55</sup>, el mapa no es el territorio. La abstracción de un objeto no es el objeto. Movidos por la querencia de lo absoluto nos inclinamos a crear modelos de realidad absolutos y terminamos por confundir el modelo con la realidad misma.

**Figura 85.** Georgia O'Keeffe, *Abstracción azul*, 1927.

## LA ABSTRACCIÓN EN LA RED DE INTERNET

Wikipedia se aproxima a la abstracción desde las particularidades propias de cuatro perspectivas distintas, cada una de ellas correspondiente a una disciplina científica o de conocimiento: la Psicología, la Computación (Informática), la Filosofía y la Lógica.

La referencia al arte abstracto se encuentra bajo la voz *abstracto*, cuya página de desambiguación enlaza con *arte abstracto*, que define como “arte reducido a sus aspectos cromáticos, formales y estructurales”. El artículo específico del arte abstracto se refiere a este como “una forma de expresión artística que prescinde de toda figuración y propone una nueva realidad distinta a la natural” (Wikipedia, “Arte abstracto”, s.f., párr. 1)

Como ya hice con el término *absoluto*, acudo a la evidencia gráfica de los resultados arrojados por el repositorio de imágenes de Getty Images para aproximar con ellos una traducción visual del concepto.

No haré alusión al apartado filosófico que Wikipedia dedica a la abstracción porque los aspectos que allí se tratan tendrán un desarrollo más amplio y riguroso en el siguiente apartado. En cambio, tomaré la clasificación por áreas que antes he señalado y la emplearé como referencia argumental desde la que iniciar mi indagación. Los datos registrados serán ampliados con la colaboración de textos ajenos a la enciclopedia, aunque manteniendo el diálogo con los contenidos e ideas que Wikipedia propone.

Desde un enfoque psicológico, la abstracción consiste según Wikipedia en un “proceso que implica reducir los componentes fundamentales de información de un fenómeno para conservar sus rasgos más relevantes con el objetivo de formar categorías o conceptos” (“Abstracción: psicología”, s.f., párr. 1). Estos presupuestos son coinci-



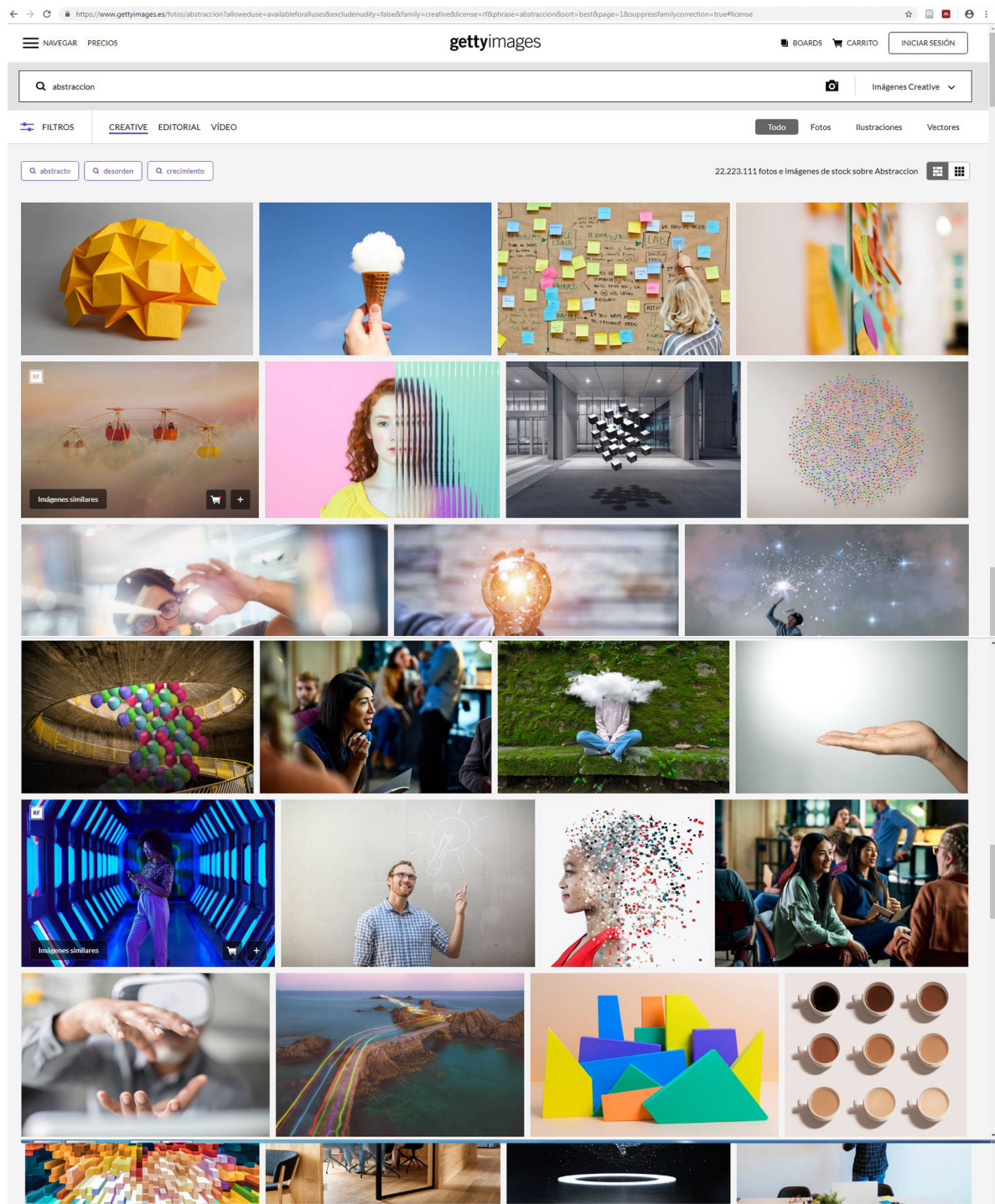
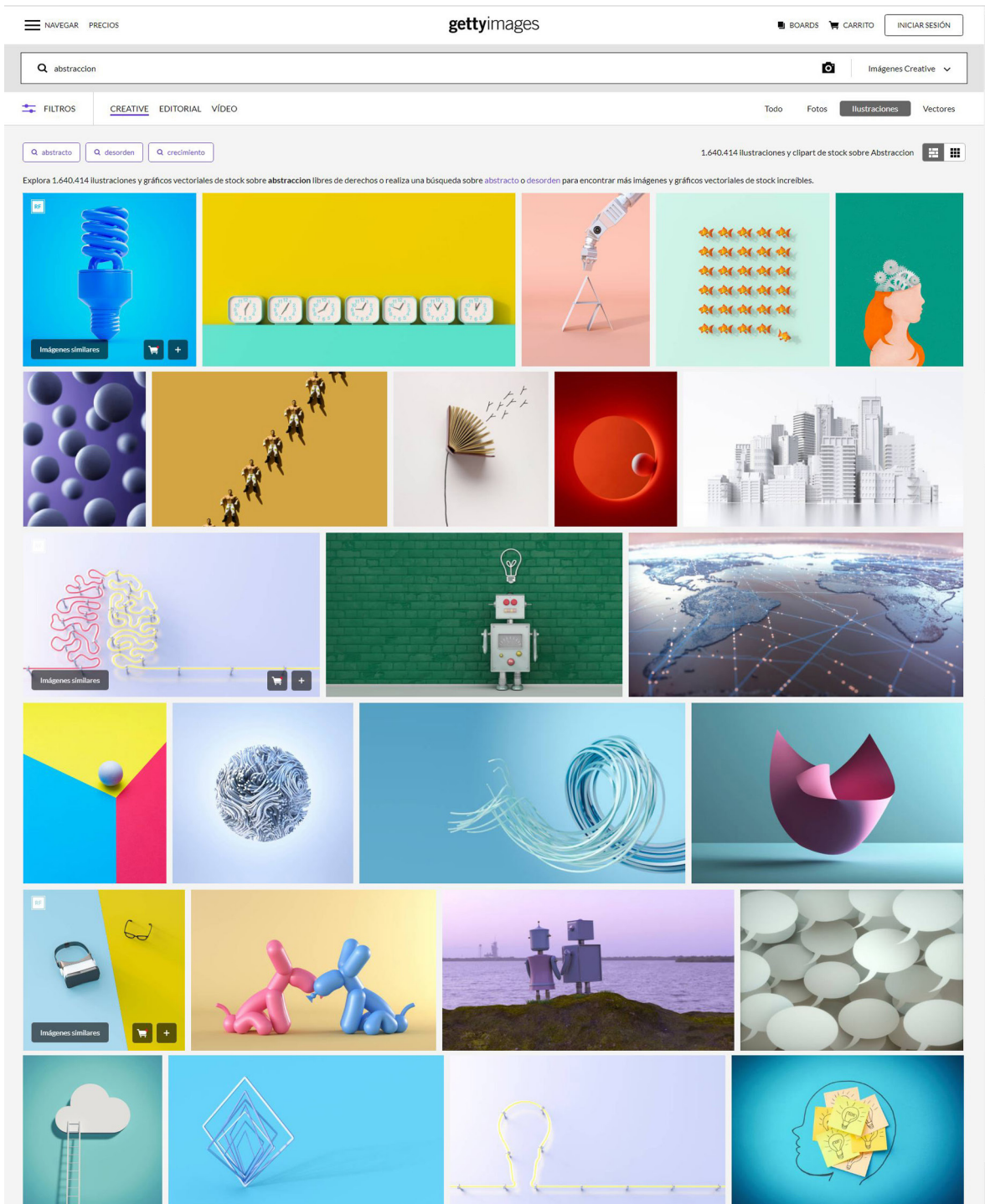


Figura 86. Captura de pantalla, Getty Images: Abstracción/Creative/TODO.





**Figura 87.** Captura de pantalla, Getty Images: Abstracción/Creative/Ilustraciones.

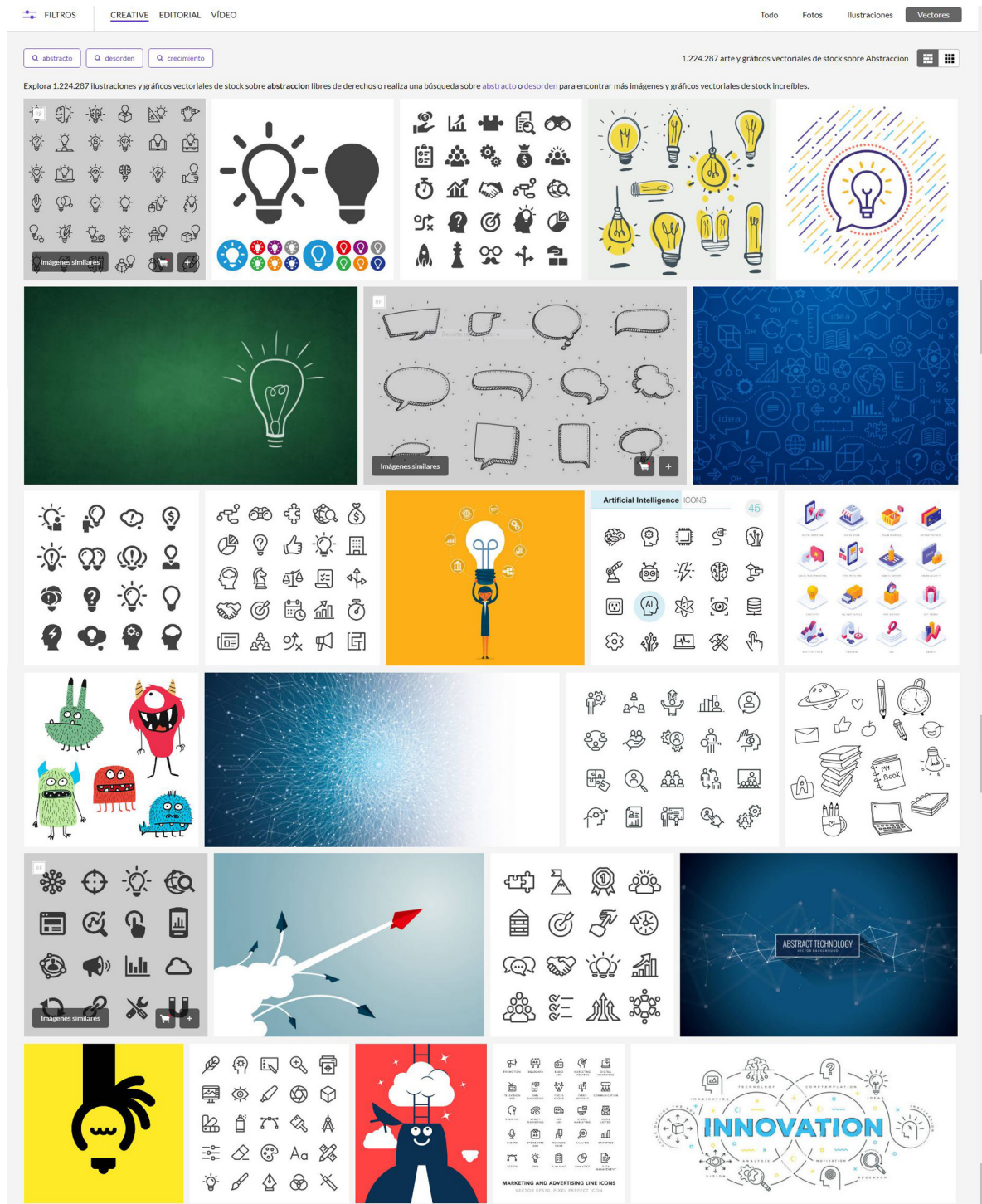
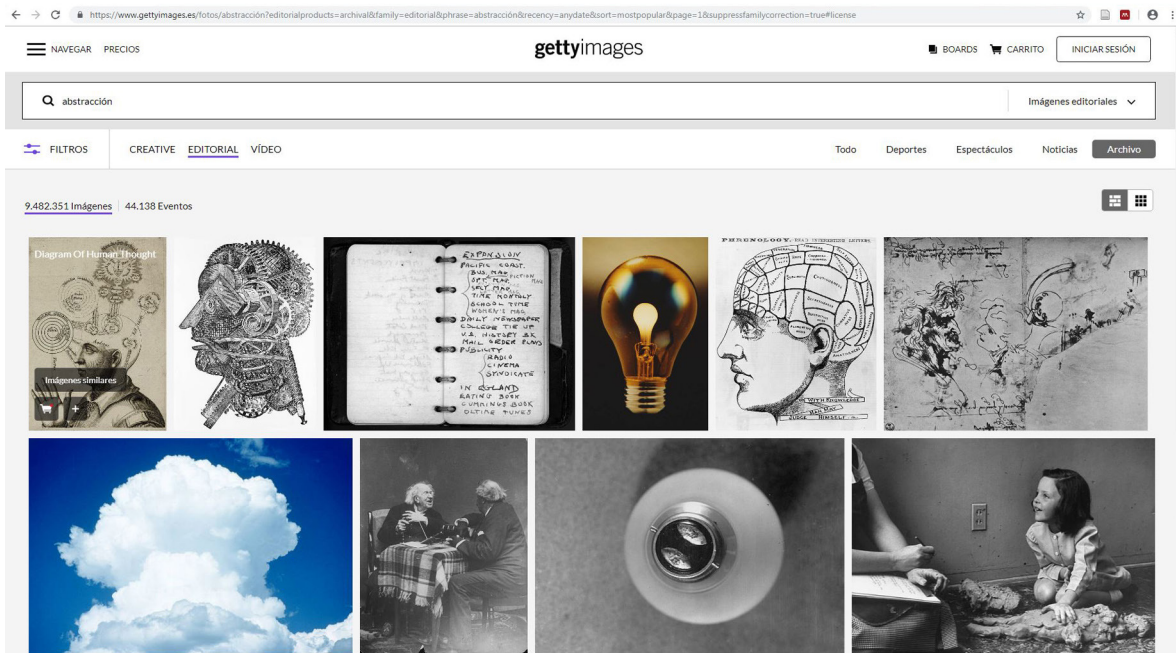
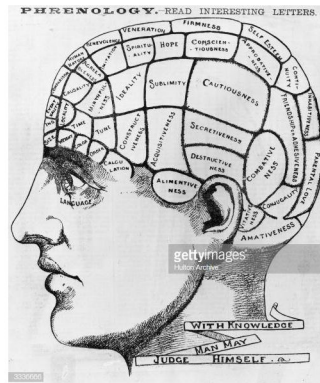


Figura 88. Captura de pantalla,  
Getty Images: Abstracción/  
Creative/Vectores.



**Figura 89.** Detalle y captura de pantalla, Getty Images: Abstracción/Editorial/Todo.



## 56

Jean Piaget (1896-1980) fue un psicólogo suizo que dedicó su trabajo a la epistemología genética. Su trabajo, explica Audi (2004) "ha ejercido una profunda influencia en las cuestiones, teorías y métodos del estudio del desarrollo cognitivo"(p. 761).

dentes con los que hasta ahora hemos venido manejando. Hablamos de *proceso*, de *reducción*, de rasgos *relevantes* (*esencias*) y ahora también de la formación de *conceptos*. Tanto para el pensamiento filosófico como para la psicología, la abstracción supone el camino más eficaz (y quizás el único) para la elaboración de las ideas y de los conceptos, fundamento de toda argumentación racional. Con idea de trazar una imagen más clara de las implicaciones de la abstracción en el desarrollo de las teorías psicológicas de los dos últimos siglos (concretamente desde finales del siglo XIX hasta la actualidad) me dirijo a un diccionario específico de términos psicológicos, el elaborado por Umberto Galimberti (2002). En él, el autor se extiende algo más en la descripción del concepto que nos ocupa, identificando a los autores que con mayor trascendencia atendieron al estudio de los proceso de la abstracción:

1. Goldstein y Scheerer procedieron a la identificación de la actitud abstracta definida por estas características: aceptación voluntaria de un punto de vista, desplazamiento espontáneo de un punto de vista de la situación a otro, capacidad de tener presentes los diversos aspectos de una totalidad captando los puntos esenciales, repartiéndola en sectores, y poniendo en evidencia las partes comunes, rapidez en el proceder en modo simbólico, teniendo separado el yo del mundo exterior.

2. Piaget<sup>56</sup>, después de definir la abstracción como el proceso que conduce a la formación de las ideas, distingue:

- (a) una abstracción generalizada, en la que se evidencian los caracteres esenciales de las cosas y sus relaciones, que después permiten la construcción de las clases;

- (b) una abstracción aislante que confiere un carácter autónomo a las propiedades y a las relaciones abstractas;

- (c) una abstracción idealizadora que construye los modelos ideales. La capacidad de abstracción es exclusivamente



## 57

Carl Gustav Jung (1875-1961) fue el psicólogo suizo fundador de la escuela de la psicología analítica, forma de psicoanálisis que puede distinguirse del psicoanálisis desarrollado por Freud “en su énfasis en el carácter colectivo del inconsciente y en la existencia de los arquetipos como su expresión más directa” (Audi, 2004, p. 564).

humana y presupone haber conseguido cierto estadio de desarrollo.

3. Jung<sup>57</sup> define la abstracción como “la cualidad espiritual que libera el contenido o el hecho advertido como esencial por su relación con elementos advertidos como extraños, distinguiéndolo o, en otros términos, diferenciándolo de aquellos” (pp. 3-4).

De los citados Goldstein y Scheerer es destacable el rasgo volitivo que atribuyen a la práctica de la abstracción. Abstraer es en suma un acto intelectual, consciente y voluntario, una capacidad de ordenación de la realidad total a través de la diferenciación de sus partes y de la selección de lo que en esas partes podemos identificar como semejante. Teniendo ante nosotros un todo idéntico a sí mismo seleccionamos las partes que son idénticas entre sí. Y para que toda esa actividad mental sea posible es necesario establecer la separación entre el yo pensante y el mundo que se piensa, el interior y el exterior, el sujeto y el objeto. Se trata de una actividad eminentemente humana -y exclusivamente humana- que, como ya hemos visto y viene a confirmar la opinión de Piaget, en su práctica es capaz de producir ideas.

Pero esa capacidad no se detiene en la generación de las mismas, ya que en una posterior elaboración las ideas se constituyen en ideales y me atrevo a decir que, en otra vuelta de tuerca, en ideologías. La abstracción es un mecanismo ideológico en su actitud pues para realizarse requiere de una determinada disposición a la hora de advertir el mundo: la actitud racional, por la que el mundo se contempla desde la razón. Y es también un instrumento para la ideologización cuando se utiliza para imbuir determinadas ideologías.

Jung reparó en otro rasgo de importancia: mediante la abstracción no solo nos separamos a nosotros mismos (observadores) de lo otro (el mundo observable). Al mismo

tiempo que determinamos las semejanzas discriminamos las diferencias e iniciamos una cadena interminable de divisiones. A través de la abstracción separamos nuestra mente del resto de nuestro cuerpo; el conjunto cuerpo y mente es a su vez separado del resto del mundo exterior a él; en ese mundo que nos es externo el todo es separado en partes; entre esas partes establecemos la separación entre lo común y lo distinto.

Una vez que la abstracción ha concebido la idea o el concepto -ha cumplido su finalidad primera- el conjunto de semejanzas será el medio mediante el cual podremos distinguir lo que corresponde con esa idea de lo que no. Todo lo que cumpla con los criterios de semejanza formará parte de la idea abstracta mientras que lo diferente quedará afuera. Si queremos trasladar esto a la realidad práctica, podemos tomar como ejemplo el caso de las ideologías políticas (de cualquier signo): *ideología* es, según el diccionario académico, un 'conjunto de ideas fundamentales que caracteriza una manera de pensar'; ese conjunto de ideas es el grupo de semejanzas al que nos referíamos antes, y estos criterios comunes son los que validan la coherencia de esa ideología. Si quiero conocer la postura de una determinada ideología ante una propuesta o situación real concreta, debo someter la ideología al test de las semejanzas, y este me dará la respuesta correcta. La ideología se convierte en una abstracción absoluta en sí misma, que deviene casi en ente real al definir su territorio y establecer fronteras que la separan de otras ideologías. Como bien sabemos la realidad no suele configurarse del modo nítidamente determinado que la teoría parece postular.

Algo similar ocurre con los recurrentes ismos que caracterizaron al arte del siglo XX. Cada uno de ellos proclamó sus propios rasgos distintivos que a su vez sustentaban el ideario del movimiento correspondiente. Las peculiaridades de cada corriente eran distintivas en el sentido de que destacaban su particular manera de hacer frente

a la de cualquier otro 'ismo'. Fueron también distintivas en cuanto a insignias que identificaban a cada movimiento. Reconocemos un estilo gracias a lo que encontramos común en ciertas obras de sus representantes. El conjunto de rasgos comunes compone la idea mental (la abstracción) que nos formamos acerca de un movimiento artístico determinado. El impresionismo, por ejemplo, es la abstracción (la idea mental) de una manera de entender el arte y, por extensión, la vida.

Otro tanto podríamos decir de los restantes movimientos que configuraron las vanguardias artísticas. El conjunto de estas vanguardias también puede ser caracterizado por rasgos como, por ejemplo, la negación absoluta de la idea del arte precedente, de la tradición idealista y naturalista. Las nuevas ideas devienen en absolutos desde el momento en que se proclaman a sí mismas soberanas. No proponen una manera, son la manera, la única manera, la manera correcta, la solución definitiva. Y en algunos casos, como sucedió con el constructivismo ruso, llega a ponerse al servicio de los intereses políticos, cerrándose así el círculo de la radical coherencia ideológica.

Toda vez que los conceptos han sido constituidos, el siguiente paso lógico consiste en promover su expansión. El artículo de Wikipedia incluye algunos aspectos educativos dentro de la entrada "Abstracción: psicología". La conexión que se establece entre las dos áreas, psicología y educación, informa de la función que la abstracción juega en la tarea de modificación de actitudes y comportamientos. La asimilación de conceptos abstractos estimula un proceso de evolución del hecho cognitivo que lo transforma en comportamiento efectivo:

En educación, la idea de abstraer se relaciona con el momento en que el conocimiento entra a formar parte de la vida del sujeto (inicialmente en una categoría mental) y se confirma con un comportamiento explícito que nos permite

ver que se ha logrado la abstracción (“Abstracción: psicología”, s.f., párr. 3).

Debido a esta capacidad la abstracción es un eficaz instrumento para insuflar ideas. El profesor Richard Smith, en su ensayo *Abstracción y finitud: educación, azar y democracia* (2008), alertó sobre el giro que el paradigma de la metodología científica -fundamentada en cadenas de abstracciones inferidas unas de otras- provoca en los sistemas educativos. La búsqueda sistemática de la perfección que esta metodología conlleva persigue negar cualquier posibilidad de contingencia (p. 15).

Recordemos que la pureza es uno de los atributos de lo absoluto. En el terreno académico la pureza se traduce en exactitud y corrección. O, dicho de otro modo, infalibilidad y cumplimiento de unas reglas previamente determinadas. El extremo deseo de control sobre las circunstancias deriva en la necesidad de desarrollar habilidades y estrategias metacognitivas (por ejemplo: aprender a aprender) y de autoconocimiento. Con ellas se pretende desterrar de la vida y de la actividad cualquier posibilidad de error. Esta metodología se aplica a un sistema de control o auditoría de los alumnos, como advierte Smith, de los profesores y de las mismas metodologías (p. 11).

Dichas estrategias no persiguen como sería deseable la mejora de la vida en sociedad o hacer crecer la felicidad de las personas. Vienen marcadas por una mentalidad neoliberal (p. 14) con la que, dicho sea de paso, el liberalismo se ha reinventado a sí mismo mediante un giro de ciento ochenta grados. El liberalismo fue una ideología antaño denostada por los conservadores a los que irritaba su negativa a someterse al poder absoluto del estado. El nuevo liberalismo, en cambio, se subordina sin complejos a las leyes absolutas del mercado. La educación no escapa a esta nueva lógica de mercado que, siguiendo los modelos tayloristas de producción, procura al alumno la adquisición de conocimiento instrumental y el desarrollo



de habilidades comercializables. Su única pretensión es la de crear individuos eficaces que puedan triunfar en un mercado muy competitivo.

Por otra parte la sociedad contemporánea ha centrado el desarrollo tecnológico en los procesos de comunicación: informática, imagen electrónica y telecomunicación. El conocimiento que se genera desde y para la gestión de la información electrónica, esto es, de la informática, ha adquirido una importancia máxima. Los nuevos aparatos que produce el mercado incorporan casi siempre microprocesadores de este tipo de información. Es importante no perder de vista que, aunque la apariencia tecnológica suponga una ruptura estética, los modelos de conocimiento y los conceptos que se manejan en la ciencia computacional son continuadores de la misma lógica que generó todo el cuerpo de conocimiento anterior a ellos.

En realidad son la consecuencia de ellos. La informática se fundamenta en una lógica abstracta, y otro tanto sucede con todo lo que de ella se deriva. Así, el lenguaje informático se vale de una terminología similar a la de otras disciplinas científicas y humanísticas, siendo la abstracción una de las nociones clave en cuanto a uso y significación.

Teniendo en cuenta el contexto cultural contemporáneo, en el que la vida tangible (física) y la vida electrónica (virtual) convergen en una especie de destino ineludible -así lo atestiguan las múltiples distopías creadas por el imaginario de los productos culturales de ficción literaria, cinematográfica y televisiva actual- hablar de abstracción computacional parece remitir a una suerte de poesía o filosofía cibernética.

La abstracción no es solo una forma de explicarse el mundo, también es un modo de verlo y forma parte por tanto de la construcción de una cierta ideología que impregna cada área de la vida. Cuando me refería a la abstracción intelectual, señalé que esta aislaba una cualidad, estado,

## 58

Entendido en el marco de la terminología propia de la informática, los *objetos* son “paquetes software formados por una serie de datos y un conjunto de rutinas que pueden realizar operaciones sobre dichos datos. Las tres características básicas de un objeto son la encapsulación, el polimorfismo y la herencia” (Alarcón Álvarez, 2003, p. 247).

acción o fenómeno del objeto sobre el que pretendíamos aplicarla. Todos esos rasgos son intangibles, inmateriales, se desenvuelven en un plano intelectual. Sin embargo la abstracción informática parece concretar materialmente lo que se aísla. Utilizo el término *parece* porque se trata de una sensación, ya que estamos hablando de información electrónica intangible. La jerga informática califica a esta información como *elemento* y también como *objeto*<sup>58</sup> (Wikipedia, “Abstracción: informática”, s.f., párr. 1-4).

Las técnicas de abstracción informática se aplican separando los elementos unas veces de su contexto y otras veces del resto de los elementos que los acompañan. Los imagino entonces como partes o fracciones integrantes de un conjunto total -un conjunto también compuesto de infinitos elementos electrónicos.

Las analogías entre el lenguaje informático y el filosófico no terminan ahí. Un concepto tan específicamente filosófico como la ontología encuentra su aplicación práctica en el campo de la información electrónica. La ontología, en términos filosóficos, es la parte de la metafísica que ‘trata del ser en general y de sus propiedades trascendentales’ (RAE). Aplicado a la informática, y más concretamente a las ciencias de la comunicación y a la inteligencia artificial, una ontología es una ‘red o sistema de datos que define las relaciones existentes entre los conceptos de un dominio o área del conocimiento’ (RAE). La computación responde a una lógica humana pues, como todas nuestras creaciones, es concebida a nuestra imagen y semejanza.

La informática habita un mundo abstracto -esa es su naturaleza- y en ese mundo lo inmaterial es lo real. Esto explica que su prosa tenga la cualidad de acercar ambos mundos, el que llamamos físico y el virtual, acercarlos tanto que se convierten en uno solo: el mundo real.

En último lugar Wikipedia aborda la cuestión de la abstracción desde la ciencia de la lógica (“Abstracción:

lógica”, s.f.). La abstracción se erige también aquí como “uno de los mecanismos lógicos fundamentales para formar conceptos” (ap. 2, párr. 1). Aplicable tanto a la filosofía como a las matemáticas, la lógica se vale de la abstracción como metodología de conocimiento. Es una ciencia de la verdad y para alcanzarla sus pasos avanzan desde lo concreto hasta, precisamente, lo abstracto. La verdad que la lógica persigue es profunda y completa, esto es, absoluta.

59

Mediante la metáfora de la Esfera Parménides “concibió el ser como perfecto en todas sus ‘partes’, comparable a una bien redondeada esfera ... Sin que pueda determinarse si esta famosa esfera parmenídea es concebida como una realidad material, o bien si el nombre ... es solamente una imagen que pretende describir el carácter completo y perfecto del ser único e inmutable” (Ferrater, 2001, p. 559).

60

Porfirio (232-304) fue un filósofo griego neoplatónico. Discípulo de Plotino, organizó y publicó su obra y también su biografía.

## LA ABSTRACCIÓN EN FILOSOFÍA

La necesidad de abstracción “absolutizadora” del ser humano parece ser un rasgo inherente a su capacidad de reflexión, ya que se muestra como una eficaz herramienta clarificadora: derivar hacia entes absolutos nos ayuda a explicarnos el universo y sus enigmas y es un recurso habitual desde la Antigüedad hasta nuestros días. Metáforas que como por ejemplo la de la Esfera de Parménides<sup>59</sup> (puede verse un diagrama en la figura 36) se valen de la circunferencia o del círculo son habituales en filosofía para referir la plenitud (Ferrater, 1965, p. 558-559). La figura circular se comporta como una reducción perfecta en su pureza y elementalidad, pues en un golpe de vista concentra y encierra la totalidad.

A lo largo de los años las metáforas bajo las que la razón ha intentado organizar a totalidad de las cosas han ido adquiriendo diversas formas. La elementalidad simbólica del círculo no ha perdido su potencia, pero se ha complejizado a través de imágenes más orgánicas que poco a poco han ido dando cabida a la pluralidad. Durante mucho tiempo la multiplicidad se organizó de un modo jerárquico, como ocurre con el Árbol de Porfirio<sup>60</sup>. Este sistema clasificatorio de las sustancias que componen el universo supone el inicio del sistema taxonómico que hoy continúa vigente.

El Árbol que Porfirio formuló es una imagen mediante la cual se presenta “la relación de subordinación (sólo lógica, según unos; lógica y ontológica, según otros) de la sustancia considerada como género supremo a los géneros y especies inferiores hasta llegar al individuo” (Ferrater, 1965, p. 125). Es decir, la organización de los conceptos se extiende desde lo universal hasta lo particular: sustancia, cuerpo, viviente, animal y por último, ser humano. La metáfora del árbol permite la organización por jerarquías (dispone de tallo o tronco, ramas, hojas) así como la visión de la globalidad. Los grados jerárquicos









que se despliega sobre una base igualmente sólida que le proporciona estabilidad.

Las imágenes contemporáneas rompen los tópicos del pasado en dos aspectos: la linealidad y la jerarquía. Hoy la idea de la pluralidad supone una renuncia del orden jerárquico de subordinación en favor de concepciones más horizontales. Las multiplicidades son igualadas en su valor, lo que supone que no se les asigna un valor comparativo, es decir, no son juzgadas. Se reúnen y organizan en sistemas que ofrecen imágenes orgánicas en perpetuo movimiento. En ese imaginario los elementos no se desplazan linealmente sino en profundidad, dentro de sí mismos. El discurso de uno es continuamente interrumpido por la irrupción de otro, de modo que el panorama resultante no es una forma estable sino en continua transformación. A imagen de la red de internet, el pensamiento contemporáneo habla de hipervínculos y realidades aumentadas.

En su trabajo literario y dramático Gertrude Stein adelantó nociones que hoy se asumen con naturalidad. Stein, por ejemplo, concibió de un modo particular el paisaje dramático al plantearlo desde la literalidad de su nomenclatura. Como en la visión de una pintura, su método de composición de la escena teatral es horizontal, un paisaje pictórico figurado que representa un todo en el que las partes no están conectadas entre sí, de manera que podrían leerse en cualquier orden. Obvió lo anecdótico del desarrollo temporal lineal para abordar en su lugar “la representación de un estado, de una presencia física de un cuerpo u objeto, la existencia física de unos personajes o la voz en el escenario” (Piñero, 2003, p. 69).

Guattari y Deleuze propusieron años más tarde un modelo rizomático que brinda una imagen muy representativa de esta manera de construir el mundo, adecuándose así al razonar humano contemporáneo. Se trata de nuevo de una metáfora botánica pero en esta ocasión, a dife-

**Figura 92.** Cristina Almodóvar, *A través del muro I*, 2013.







## 61

Gilles Deleuze y Félix Guattari desarrollaron estos conceptos en sus obras *Capitalisme et Schizophrénie 1* (1972) y *Capitalisme et Schizophrénie 2* (1980).

rencia de la del árbol o la raíz, el rizoma no favorece ni la clasificación ni la jerarquía de sus elementos. Para la botánica *rizoma* es el nombre del tallo subterráneo que presentan algunos tipos de plantas. Se caracteriza porque crece indefinidamente y lo hace en sentido horizontal, partiendo de diversas yemas que se extienden emitiendo raíces desde sus nudos. Guattari y Deleuze<sup>61</sup> utilizaron el rizoma como imagen representativa del modelo epistemológico que aprehende multiplicidades.

El rizoma ofrece una visión cartográfica con trayectorias transversales y relacionales que abarcan a un tiempo las formas y los procesos. Es un todo, un sistema completo que aúna raíz, tallo y ramas en una sola imagen global.

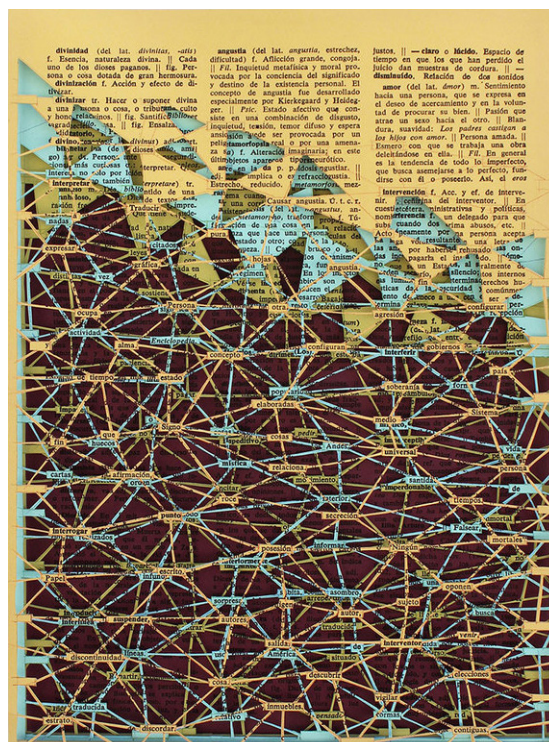
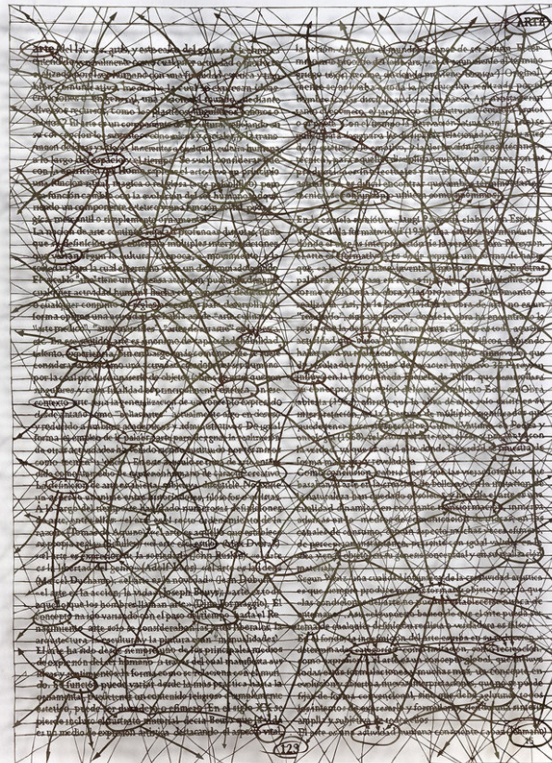
La manera en que los artistas perciben el mundo y lo expresan plásticamente está íntimamente relacionada con los mecanismos que priman en la época histórica en que viven. Así hoy la expresión artística e incluso la idea que tenemos sobre el arte tiene mucho más que ver con los esquemas rizomáticos que con otras concepciones lineales por demás consideradas clásicas.

El modelo del rizoma presenta además otras peculiaridades con respecto a los anteriores: como no establece niveles entre sus componentes, carece de centro, de modo que lo que le ocurre a uno cualquiera de esos componentes puede llegar a afectar a otro cualquiera. Rompe con ello con algunos aspectos característicos de lo absoluto. Pero no debemos olvidar que finalmente se trata de un sistema y como tal aspira a explicarlo todo. De un modo u otro, lo absoluto se encuentra en cada una de las respuestas que formulamos ante las preguntas filosóficas.

**Figura 93.** (PÁG. DRCHA. SUP.)  
Pablo Lehmann, *Rizoma enciclopédico (página del arte)*, 2015.

**Figura 94.** (PÁG. DRCHA. INF.)  
Pablo Lehmann, *La última enciclopedia (divinidad, angustia, amor)*, 2017.

Esto permite cuestionarse si la semilla de un modelo de pensamiento absoluto no se refugia precisamente en las preguntas, y si cambiando esas preguntas por otras o, sencillamente no pretendiendo su respuesta total y definitiva, podemos encontrar otras vías de conocimiento. La



pregunta por el sentido de las cosas, de las cosas todas, encierra ya en sí atributos que identificamos como rasgos de lo absoluto: ilimitación, indeterminación, completitud, universalidad, etc. La mayor parte de las claves que componen una respuesta están contenidas en la misma pregunta que la genera, así como el carácter de una respuesta puede medirse en las pretensiones de su pregunta: una pregunta absoluta obtendrá probablemente una respuesta absoluta.

En el *Diccionario del español actual* (Seco, 1999) encuentro la siguiente cita: “Gambra ‘Filosofía’ 126: La abstracción es la función intelectual básica, que separa la animalidad de la racionalidad”. Este fragmento recoge un pensamiento bastante común por el que lo considerado animal se sitúa enfrente (enfrentado) de lo racional. Lo racional se identifica con lo humano de modo que hombre y animal quedan claramente diferenciados, separados. Cuanto más se distingue el hombre del animal más se afirma el hombre en su humanidad. Como si ambas condiciones, la humana y la animal, fueran incompatibles, como si no se perteneciese la una a la otra.

La cualidad que caracteriza lo humano es la facultad para razonar. La abstracción se posiciona del lado de la racionalidad. Si la racionalidad ocupa un lado quiere decir que otra categoría (contraria) puede situarse frente a ella: corazón, intuición, sensación, instinto, impresión,... Como dos anclas de una escala ¿la razón y su opuesto determinan los niveles cualitativos y cuantitativos de humanidad?

En la descripción del proceso de abstracción Gambra señaló otra conexión. Si el resultado de la abstracción es la formación de ideas, como ya propuso Moliner entre otros, éstas adquieren por añadidura un carácter universal:

Este poder de abstraer se identifica realmente con la facultad intelectual o racionalidad del hombre: traspasar las cosas concretas, singulares, que conocen también los animales,

para quedarse con lo que tienen de común, con su esencia o concepto, prescindiendo de lo que tienen de individual, es la función racional, propiamente humana. Intelectual procede de esto: *intus legere*, leer dentro, captar la idea o universal separando todo lo demás (Gambra, 1994, p. 25).

La pregunta acerca de la existencia de universales es un clásico de los estudios filosóficos y metafísicos desde la Antigüedad hasta nuestros días. Estas características comunes, elaboradas a partir de la comparación de múltiples objetos, son entendidas como realidades independientes de las cosas, realidades en sí mismas (esto es, absolutos) o entes abstractos. Estos incluyen “objetos matemáticos, como números, conjuntos y figuras geométricas, proposiciones, propiedades y relaciones” (Audi, 2004, p. 287).



**Figura 95.** (IZQUIERDA)  
Jose María Yturralde, *Figura imposible* (serie Cuadrados), 1972.

**Figura 96.** (DERECHA)  
Jose María Yturralde, *Figura imposible*, 1972.

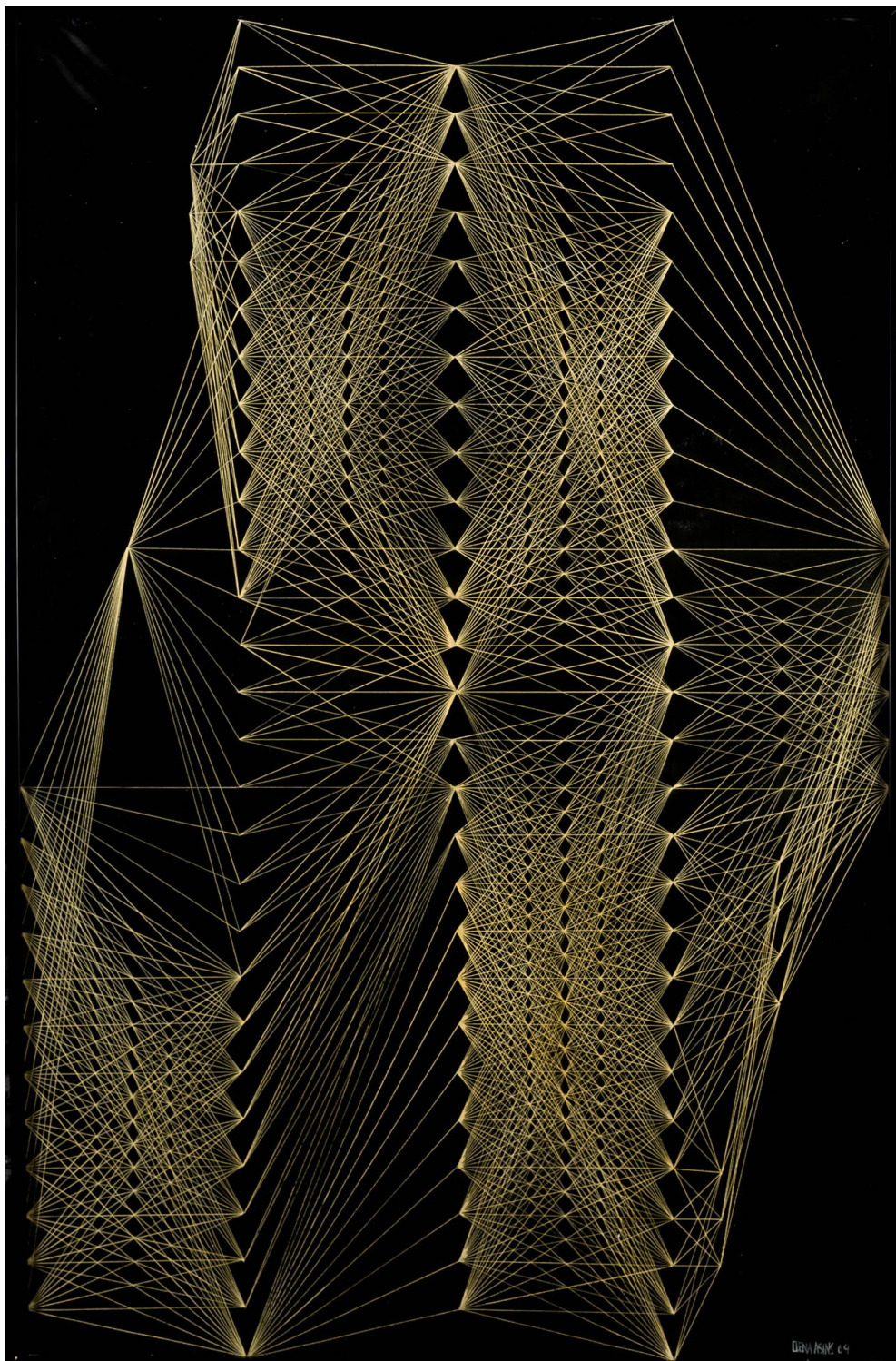
Gambra asemeja universales, esencias y conceptos. Si admitimos que la abstracción crea absolutos ¿se trata de *conceptos* absolutos? Para acercarnos a una respuesta conviene que nos detengamos a analizar con exactitud la significación del término *concepto*, con el fin de comprender en qué sentido lo estoy empleando y qué importancia tiene en relación con el objeto de estudio desarrollado en esta investigación.





**Figura 97.** Hyper Glu,  
*Verticals-Autumn*, s.f.





**Figura 98.** Elena Asíns,  
*Estructuras A*, 1969.

La palabra *concepto*, procedente del latino *conceptus*, hace referencia según el diccionario académico a la ‘idea que concibe o forma el entendimiento’ como resultado del ejercicio de algún tipo de actividad mental. Esta actividad mental es la abstracción. Un más adelante la misma entrada del diccionario explica que *formar concepto* es ‘determinar algo en la mente después de examinadas las circunstancias’. El hecho de conceptualizar supone, también según la Academia, ‘reducir algo a un o representación mental’. Examinar las circunstancias es por consiguiente enmarcar la actividad conceptualizadora dentro de un contexto determinado, lo que nos aleja de aquella separación mental absoluta que según hemos visto se presupone en el ejercicio de la abstracción, que se caracteriza por su incondicionalidad. El diccionario académico presenta además el concepto (en una cuarta acepción del mismo) como la opinión o el juicio que nos formamos acerca de algo.

Si el concepto es resultado de una actividad mental de concretización o reducción de una idea dentro de un contexto determinado, con el fin de conformar un juicio también determinado, la abstracción consiste entonces en separar ese juicio de todo lo demás, aislándolo y otorgándole entidad propia. Esto es, abstraer es transformar los conceptos en absolutos, crear conceptos absolutos. Estos conceptos absolutos existen exclusivamente en un plano intelectual, no pertenecen a la realidad física sino al pensamiento. Al pensamiento humano. Así, la Filosofía elabora su propia metodología de creación de conceptos absolutos y viene a denominarlo *conceptualismo*, lo que no es sino un ‘sistema filosófico que sostiene que las nociones universales y abstractas son producto de la mente, sin existencia fuera de ella’ (RAE). Si los universales existen o no más allá de nuestro pensamiento, o sea, si realmente merecen la categoría de entidades (abstractas), es uno de los extremos más ampliamente discutido en la metafísica y la filosofía.

Según Ferrater, la filosofía admite varias interpretaciones acerca del resultado de las operaciones de abstracción. Lo abstraído, en relación con la realidad, puede considerarse como una disminución de la misma o por el contrario como “‘más’ que aquello de que se ha abstraído” (Ferrater, 1965, p. 35). Cuando la abstracción reduce la realidad pone de relieve aquello que lo abstraído “tiene de conceptual y, según los casos, de mental o bien de nominal”. Cuando digamos, amplifica la realidad dotándola de más sentidos, lo hace apuntando a aquello que el objeto de la abstracción “tiene de esencial”.

El arte surge a partir de la elaboración de lenguajes sustentados en la relación entre la forma de los objetos particulares y su traducción abstracta. La abstracción está en la naturaleza de cualquier representación artística, pues representar supone en sí una abstracción. Existen dos caminos particularmente representativos del modo en que la expresión artística se relaciona con la abstracción: el arte propiamente llamado abstracto y el arte conceptual. En ellos se cumplen las dos maneras de interpretar lo abstraído según la propuesta de Ferrater. Por una parte, el arte abstracto dirige su interés hacia lo esencial de las apariencias, eliminando lo anecdótico de la representación para ensanchar el significado de su realidad física. En un sentido inverso el arte conceptual reduce las realidades concentrándolas en conceptos. Ambos comparten las nociones que he tratado de dilucidar en estas páginas: idea, esencia, concepto, unidad, totalidad, universalidad.



## LA ABSTRACCIÓN EN EL ARTE

El arte, antes de convertirse en idea pura, jugaba a la simulación. Valiéndose de la apariencia de las cosas pretendía llegar hasta su mismo ser. La apariencia, el aspecto de las cosas, es considerada en la tradición filosófica desde dos puntos de vista contrapuestos: puede ser lo que oculta el verdadero ser de las cosas o precisamente lo que lo evidencia (Ferrater, 1965, p. 114). Es en este segundo sentido que el arte abstracto emplea la apariencia: la forma artística (su apariencia) revela las verdades ocultas de las cosas.

En una entrevista realizada por Martin Schwander a Wolfgang Laib, el artista hace hincapié en esa capacidad genuina del arte: “El arte posee un potencial de apertura, un poder visionario que es prácticamente imposible de encontrar en otras áreas. Creo que lo imposible, lo invisible, las visiones, pueden convertirse en algo real si lo intentamos de verdad” (Picazo y García Cortés, 2001, p. 191). Esta perspectiva contemporánea es en realidad continuadora del espíritu artístico de la pintura medieval, para el que “el mundo-velo tiene un alcance de signo o de huella del mundo sobrenatural” (Fuster, 1957, p. 22).

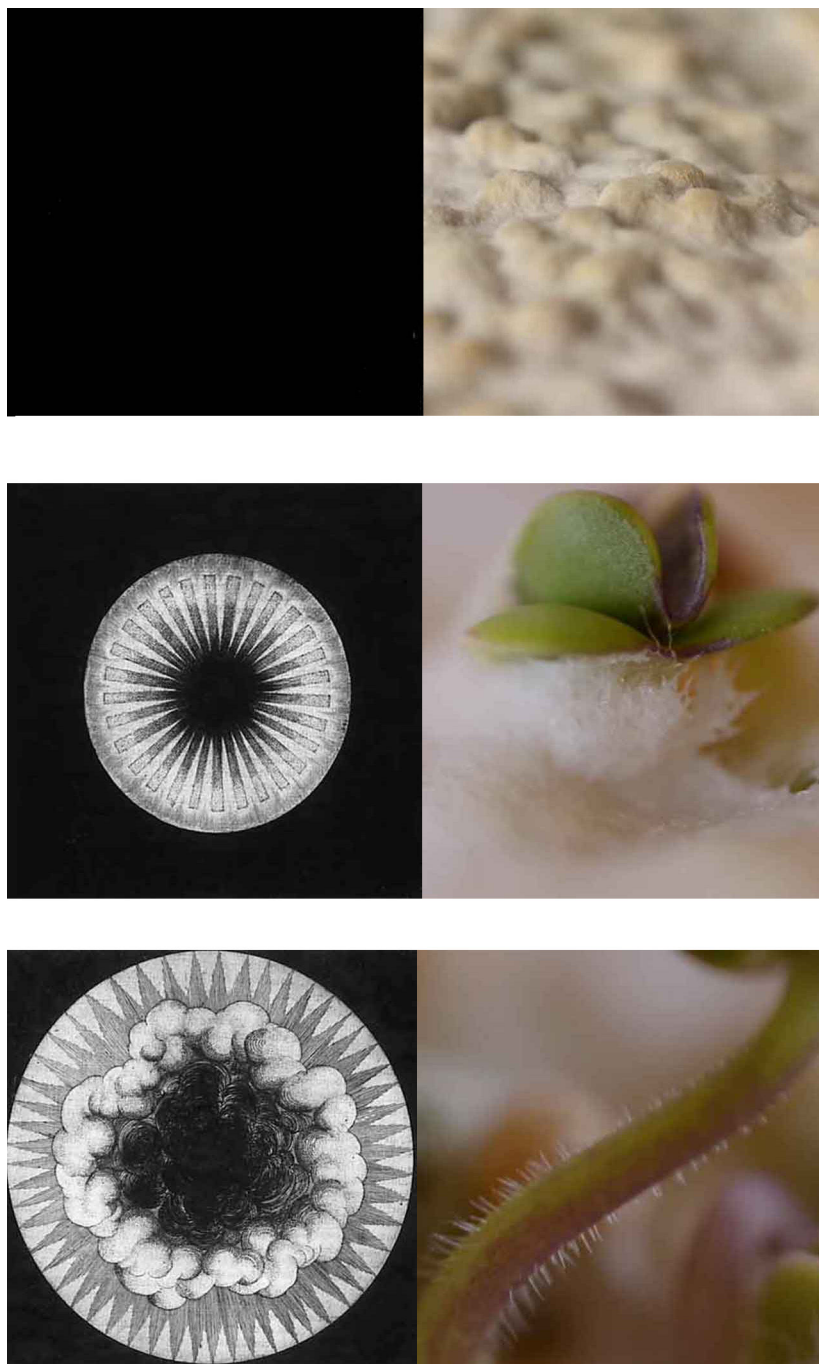
Según Fuster, en el Renacimiento se produce un cambio sustancial en Occidente, debido sin duda a las transformaciones que la ampliación del conocimiento adquirido tras el oscuro periodo medieval produjo en la percepción que las personas tenían de la realidad: “El artista del Renacimiento quiere, ergo sabe, dibujar- pintar- las cosa del natural: las ‘copia’” (p. 22). Desde el siglo X hasta el XIX, el artista occidental “ya no pinta lo que ‘cree’, porque la esfera de la creencia ha quedado divorciada de la del arte. Pinta lo que ‘ve’” (p. 22). El arte, bajo esa concepción de la realidad, está por tanto sometido a leyes de carácter intelectual. “Pintar de memoria”, explica Fuster, “implica interpolar un elemento conceptual entre la realidad y la pintura que intenta copiarla: implica someter la copia a

las leyes o a prevenciones intelectuales” (p. 35). El posterior arte del Barroco llevó al extremo la plasmación de la realidad, hasta tal punto que “su resultado fue el comienzo del descrédito rabioso de aquella misma realidad, de toda la realidad” (p. 54).

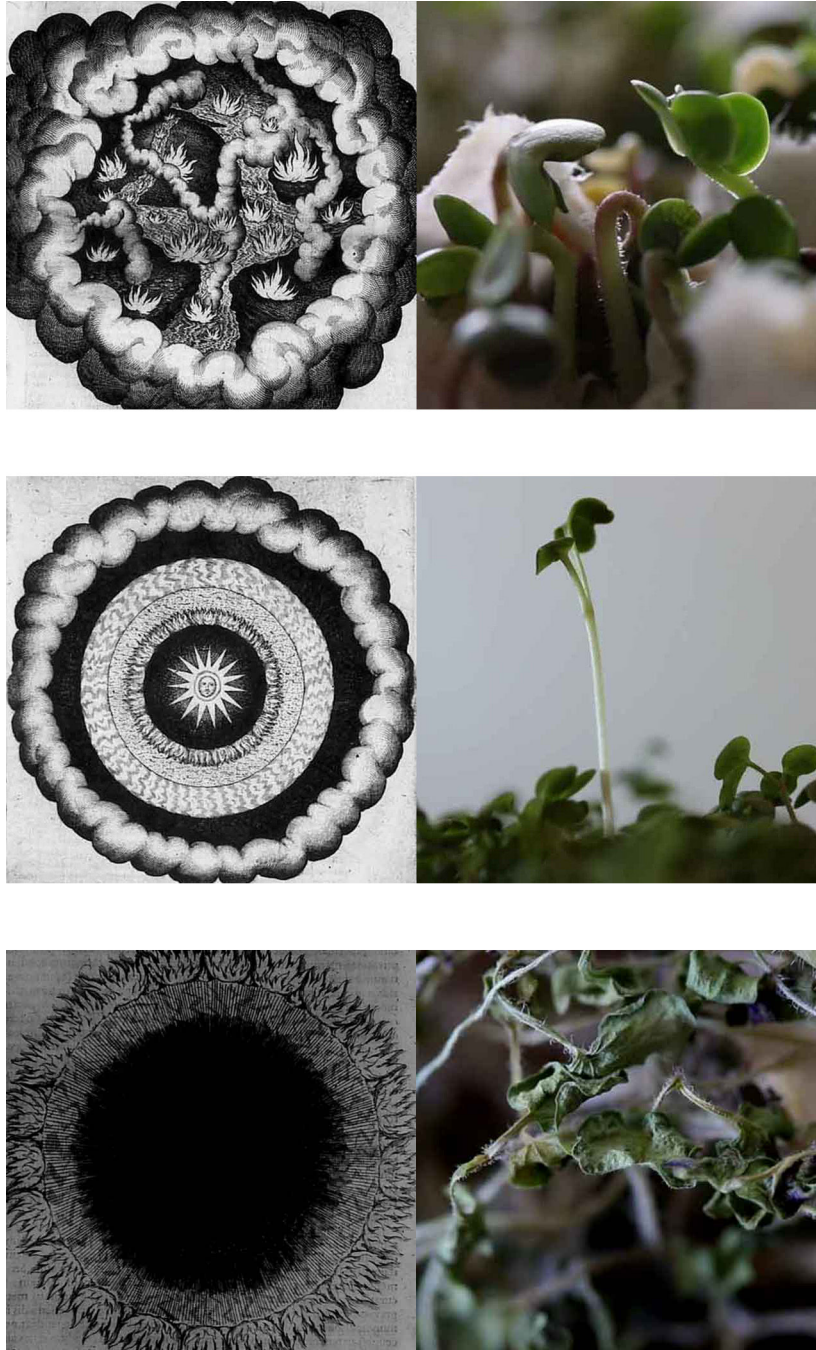
En la actualidad del mundo occidental, la supuesta certeza del conocimiento no logra satisfacer del todo nuestras expectativas, al menos a nivel espiritual. Conocimiento y creencia -creencia íntima, personal- parecen condenados a entenderse, pues cuanto más amplio es el conocimiento mayor es la consciencia de su relatividad. Y aún mayor el enigma de lo incognoscible. La belleza abstracta y grande que para Santo Tomás de Aquino era Dios es hoy una incógnita que se acepta insuperable. Y a pesar de eso nos empeñamos en superarla, en desentrañar todos sus misterios. Hoy sabemos muchas cosas, entre otras que ese *muchas* es apenas nada, por lo que la espiritualidad navega en aguas contradictorias, entre la soberbia y la humildad de sabernos únicos y eternos tan solo mientras estemos vivos.

La reflexión acerca de la apariencia de las cosas que componen nuestra realidad ha estado ligada al arte desde sus comienzos. Para Henckmann y Lotter (1998) la consideración de la apariencia en sentido negativo, es decir, como ocultadora de la realidad, responde a la tradición filosófica platónica, para la cual “el arte engaña y difunde mentiras” (p. 17). Contemplado en un sentido positivo, tal como lo hacen Aristóteles, Plotino y el neoplatonismo “el arte representa una realidad más elevada (ideal) que el mundo de apariencias de la vida cotidiana” (p.17). Esta visión idealista fue la adoptada por los filósofos alemanes de finales del siglo XVIII, influyendo notablemente en el pensamiento romántico que se fraguaba en ese mismo momento y que proyecta su mirada hasta nuestros días.

En la estética idealista se produce una “interpenetración entre lo sensible y lo suprasensible (espiritual), mediante



**Figura 99.** Mònica Fuster, *Incertidumbre* (seis clips del vídeo original), 2013. Acción poética realizada en la Galería Maserre de Barcelona.



La acción consistió en “cultivar” la palabra *incertidumbre* con el propósito de propiciar la germinación del concepto y con ello generar un espacio para la duda.



la cual todo lo perceptible real del arte se supera en la actualización de lo ideal (símbolo) o -como dice la estética marxista-leninista, en la tendencia objetiva sociohistórica hacia un mundo más humano (utopía)” (p. 18). La historia del siglo XX es una sucesión de planteamientos ideológicos que cuestionan todos los aspectos de una sociedad convulsa. Los cimientos políticos, culturales y religiosos son puestos en duda y su discusión derivará en propuestas alternativas de mayor o menor éxito.

Sin embargo, suele ocurrir que la historia avanza a mayor velocidad de lo que los hombres y mujeres que la habitan son capaces de asimilar. La forma exterior de las ideas puede variar su aspecto, incluso adoptar una apariencia radicalmente diferente de la que le precede. Pero al mismo tiempo es posible que el esqueleto, la estructura que sostiene estas formas y que de hecho las crea, siga respondiendo a los antiguos fundamentos. La querencia de lo absoluto pervive en el corazón de las nuevas y revolucionarias propuestas, muchas de las cuales, sobre todo a nivel político, fracasaron precisamente por sus inclinaciones absolutistas.

Uno de los aspectos de mayor relevancia social y cultural que se pusieron en entredicho fue el referente a las creencias y los dogmas religiosos. El poder y la influencia que la Iglesia Católica mantuvo durante siglos chocaron con el espíritu racionalista de los nuevos tiempos. El conocimiento científico progresaba a velocidad de vértigo y se impuso como alternativa que proporcionaba respuestas razonables a las preguntas humanas, desplazando a las creencias sustentadas por la fe.

Ahora bien, la ciencia podía responder a cuestiones concretas, incluso demostrar la falacia de determinadas creencias, pero no alcanzaba, ni apenas podía acercarse, a los enigmas de lo indeterminado. La religión, por su parte, es una manera humana de aglutinar creencias e imponer comportamientos. Sus dogmas son humanos y como tales,

cuestionables. Pero ¿qué ocurre con la necesidad, también humana, de dotar de sentido a la existencia? ¿Cómo se gestionan, sin la referencia de la religión materializada en Occidente la Iglesia Católica, las inclinaciones religiosas de las personas?

Los artistas románticos dotaron de una nueva apariencia al espíritu religioso. El esoterismo adquirió modernidad bajo las formas del ocultismo, que alimentó la imaginación romántica con especial incidencia en la ficción literaria. La religiosidad inherente al ser humano debía encontrar renovados cauces de expresión. El arte, que había sido en gran medida responsable de la canalización de los antiguos sentimientos religiosos, mantuvo su compromiso adaptándose a las necesidades de su tiempo.

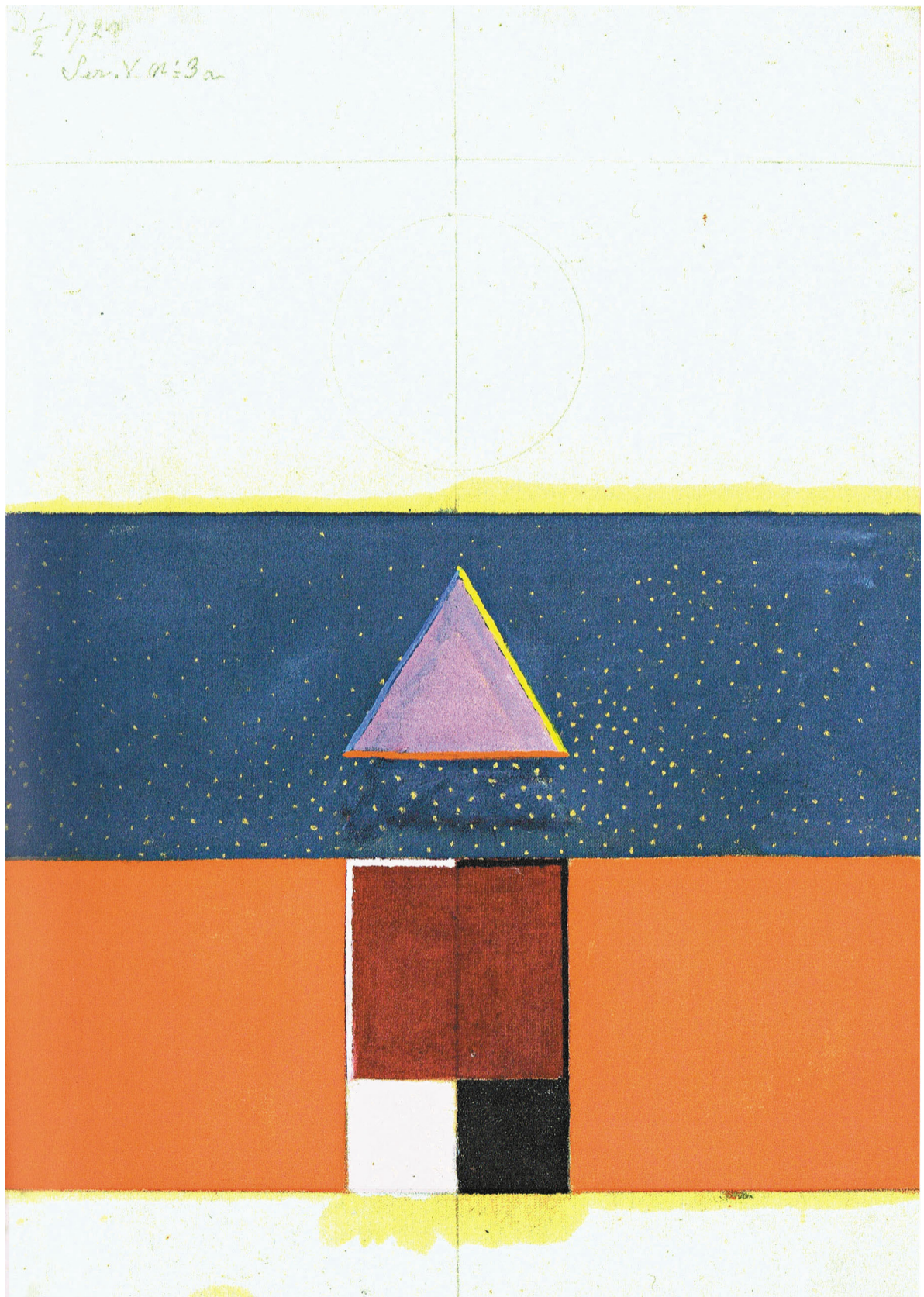
El historiador norteamericano Robert Rosenblum sitúa el epicentro de estas transformaciones en la tradición del romanticismo nórdico europeo (Rosenblum, 1993). Las soluciones que aportaron los artistas románticos, explica Rosenblum, fueron variadas, “desde la creación de todo un nuevo lenguaje de símbolos religiosos personales ... hasta la evocación, mediante motivos cristianos visibles ... de una nostalgia por un mundo de valores trascendentales tiempo atrás desaparecido” (p. 222). Pero también -y este rasgo fue definitivamente el de mayores consecuencias para el arte posterior- los artistas dirigieron sus inquietudes hacia “la observación de la propia naturaleza” en la que intuyeron la presencia de “la divinidad” (p. 222).

Rosenblum adjudicó la responsabilidad de este hecho trascendental a Caspar David Friedrich. El pintor alemán fue el artífice del desplazamiento “de los temas cristianos tradicionales a sus elementos subordinados -los objetos materiales de la piedad cristiana y los fenómenos de la naturaleza” (p. 34). La comunión de naturaleza y espiritualidad perdura, con muy buena salud, en nuestro imaginario contemporáneo. Desde la pintura de paisaje o la intervención en el mismo (el *land art* es ejemplo de

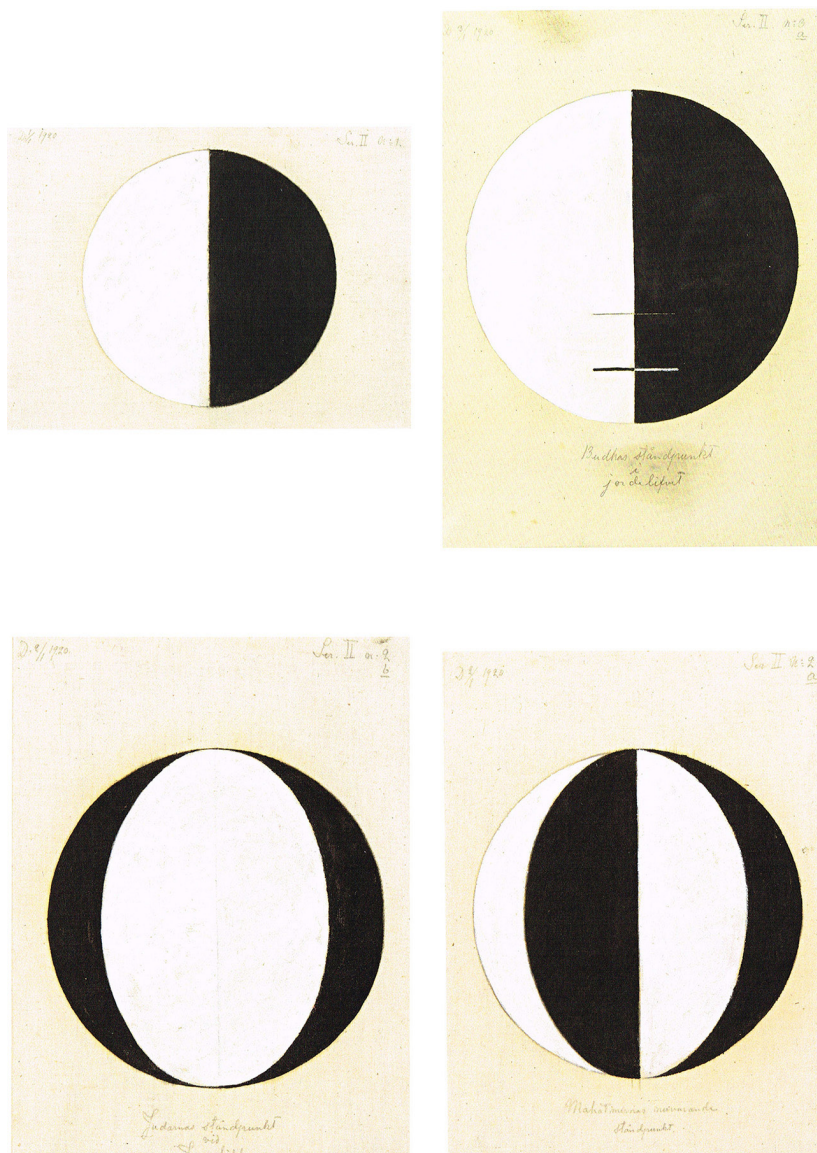
ello) hasta lo que la taxonomía de los giros de lo global del arte contemporáneo (Guasch, 2016) califica de “giro ecológico”.

A principios del siglo XX la artista sueca Hilma af Klint comenzó a desarrollar un lenguaje abstracto que rompía radicalmente con la tradición mimética dominante. Son conocidas sus inquietudes espiritistas y esotéricas y es esta dimensión espiritual la que la movió a buscar un lenguaje adecuado a la expresión de las mismas. La propia Klint afirmó actuar como transmisora de mensajes de seres espirituales bajo cuyas indicaciones creó el que fue su principal proyecto abstracto, *Pinturas para el templo*, que desarrolló entre 1906 y 1915 (Pasi, 2014, p. 48).

**Figura 100.** Hilma af Klint,  
Nº 3a, Serie V, 1920.





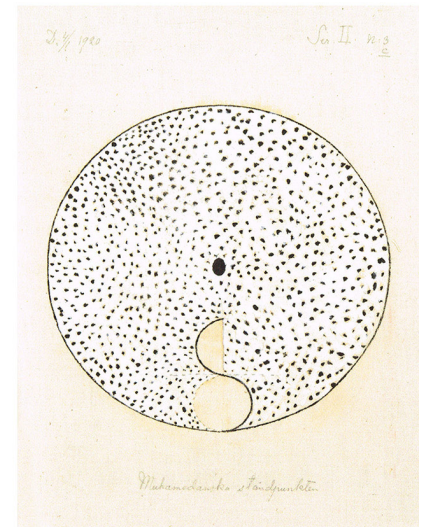
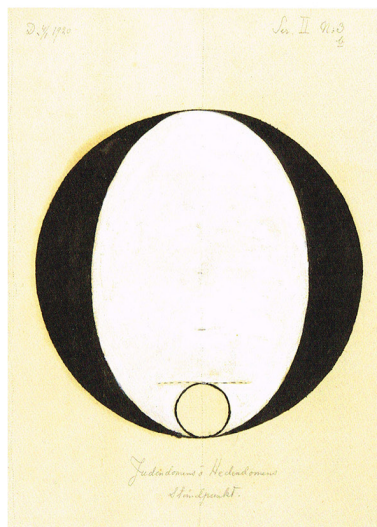
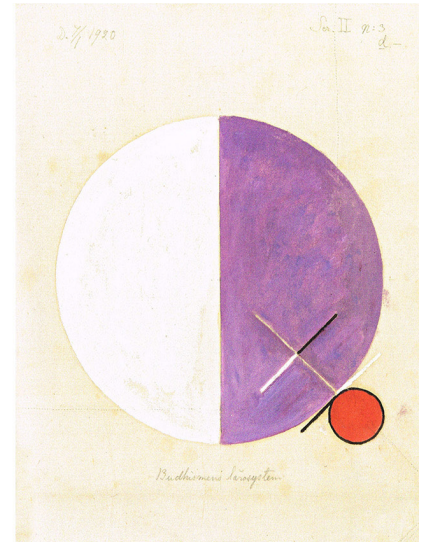
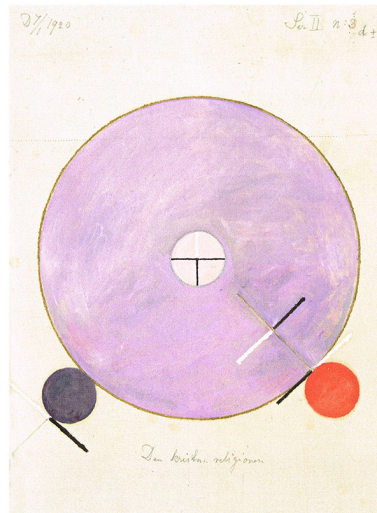


**Figura 101.** Hilma af Klint, *Imagen inicial*, nº 1, Serie II, 1920.

**Figura 102.** Hilma af Klint, *El punto de vista de Buda en la existencia mundana*, nº 3a, Serie II, 1920.

**Figura 103.** Hilma af Klint, *El punto de vista judío en el nacimiento de Jesús*, nº 2b, Serie II, 1920.

**Figura 104.** Hilma af Klint, *El punto de vista actual de los Mahatmas*, nº 2a, Serie II, 1920.



**Figura 105.** Hilma af Klint, *La religión cristiana*, n° 3d+, Serie II, 1920.

**Figura 106.** Hilma af Klint, *Las enseñanzas del budismo*, n° 3d+, Serie II, 1920.

**Figura 107.** Hilma af Klint, *Los puntos de vista del judaísmo y el paganismo*, n° 3b, Serie II, 1920.

**Figura 108.** Hilma af Klint, *El punto de vista mahometano*, n° 3c, Serie II, 1920.

Las posteriores experimentaciones de Vasili Kandinsky y Franz Marc que darán lugar al nacimiento oficial del arte abstracto están íntimamente ligadas a los mismos presupuestos románticos. Este hecho es unánimemente aceptado hoy gracias en gran medida al certero análisis de Rosenblum (1993):

El drástico rechazo de la realidad empírica en la obra de Kandinsky y Marc anterior a la Primera Guerra Mundial es de consecuencias tan trascendentales para el posterior fenómeno del arte abstracto en el siglo XX que fácilmente se olvida que sus respectivas producciones también tienen raíces en las tradiciones románticas, ya para entonces centenarias, en que el espíritu había triunfado sobre la materia y en que el arte se había convertido en un vehículo para comunicar la experiencia casi religiosa de la inocencia infantil o la destrucción apocalíptica, de los principios y fines del universo, de los misterios sobrenaturales revelados en la realidad natural (p. 171).

La apariencia del arte abstracto, continúa el autor, “ha tendido a hacer que sus medios formales enmascaren sus fines románticos”. Ambos, romanticismo y abstracción, comparten el impulso religioso como motor de sus búsquedas creativas. Este, sumado a la “ambición de trascendencia” que caracterizó a los artistas abstractos, propició que la continuidad de “la búsqueda romántica de un arte capaz de penetrar tras la superficies materiales de las cosas y extraer de ellas una esencia religiosa”(p. 199).

Si la fuerza impulsora del romanticismo residía en una demanda espiritual, el desarrollo del arte abstracto suma a esta la imperiosa necesidad de encontrar sentido a una realidad que se ha roto en pedazos. La coyuntura histórica del siglo XX, con dos guerras mundiales, la Revolución Soviética o el surgimiento del fascismo y del nacionalsocialismo entre otros grandes hitos viene a ilustrar la faceta más cruel de los seres humanos. El objeto del arte se difuminó en el horror destructivo y en sus posteriores consecuencias. Fue precisamente en estas circunstancias que

los artistas sintieron una necesidad vital de adjudicar un sentido claro a lo que hacían y para ello crearon un arte renovador y universal, capaz de aunar los sentimientos comunes a todos los seres humanos.

De nuevo el arte encontró refugio en lo absoluto, erigiéndose en salvación frente al horror. Desde el arte fue posible imaginar -incluso crear- un mundo nuevo de unidad y armonía. Kandinsky lo describe de este modo:

Nuestra alma, que después de un largo periodo materialista se encuentra aún en los comienzos del despertar, contiene gérmenes de la desesperación, de la falta de fe, de la falta de meta y de sentido. Todavía no ha pasado toda la pesadilla de las ideas materialistas que convirtieron la vida del universo en un penoso juego sin sentido. El alma que despierta se halla aún bajo la impresión de esta pesadilla. Sólo una débil luz alborea como un puntito único en un enorme círculo negro” (Kandinsky, 1912/2004, pp. 21-22).

Esa luz es la luz del arte, la única esperanza que puede quedarle a una humanidad destruida. En un contexto en el que es posible vislumbrar el horizonte extremo de la vida humana, esta última esperanza que es el arte se ofrece a su propio sacrificio, en una actitud que reafirma el carácter sacro del arte. Las palabras de Piet Mondrian recogidas en *The New Art -The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian* lo atestiguan:

¿Está el arte próximo a su fin? No hay nada que temer. ¿Qué es este fin del arte -aunque sea distante- sino la liberación de la humanidad del yugo de lo material y lo físico, que nos aproxima a una época de equivalencia “*materia-espíritu*”? (como se citó en Kuspit, 2007, p. 195).

El arte abstracto occidental responde a un pensamiento extremo. Es producto del trauma sufrido por una sociedad. Es un reflejo, la traducción plástica de un sentimiento radical, intenso, que alcanza el paroxismo. Muchos artistas abstractos se propusieron refundar el mundo. Y quisieron



hacerlo desde cero. La idea del arte como salvación sobrepasó lo personal y se extendió a toda la humanidad. No debemos perder de vista que el arte abstracto, así como el lenguaje abstracto tal y como lo conocemos, es producto de una elección occidental. En otras culturas la abstracción adquiere significados que se alejan de los contenidos ideológicos que nosotros le otorgamos.



**Figura 109.** Joan Miró, *El nacimiento del mundo*, 1925. Pintura vertida y cepillada sobre un lienzo desigualmente imprimado, sobre lo que el artista agregó líneas y formas previamente diseñadas, consiguiendo aunar espontaneidad intuitiva y deliberación.

El lenguaje de la abstracción occidental responderá a las circunstancias que he detallado, en una clara adecuación entre forma y contenido. En este aspecto, a la convulsa situación política del siglo XX hemos de sumar los avances científicos que venían produciéndose en los últimos siglos y que modificaron el modo de mirar la realidad.



**Figura 110.** Vasili Kandinsky,  
*Amarillo, Rojo y Azul*, 1925. Museo  
Nacional de Arte Moderno de París.



Son muestra de ello el nacimiento de nuevas técnicas científico-artísticas como la fotografía, que facilita encuadres inéditos hasta entonces; o el microscopio, que aumenta y disminuye la escala de los objetos hasta hacerlos irreconocibles; o los cambios en las teorías estéticas, científicas y espirituales por las que se transforman concepciones antes inamovibles como el espacio o el tiempo.

El arte, mediante algo tan genuinamente humano como es la abstracción, alcanzará en sus formas una pureza a la medida humana. Porque, como bien explicó Mondrian, las obras abstractas “siempre serán plenamente humanas, no ‘pese a’ sino precisamente ‘gracias a’ que su apariencia no es una apariencia naturalista” (como se citó en Kuspit, 2007, p. 195). La abstracción es, precisamente, una manera de humanizar los Absolutos que superan lo humano.



**Figura 111.** William Cobbing, *El beso II* (clip del video), 2017.

El impacto del romanticismo sobre el arte posterior, no solo sobre el específicamente abstracto, no siempre ha sido reconocido de un modo consciente por los artistas.

Los anhelos románticos se han filtrado de un modo profundo, haciendo irreconocibles sus huellas. “Los nuevos conceptos, emociones y estructuras del arte romántico”, explicó Rosenblum (1993), “han penetrado de manera bastante inconsciente en el repertorio de incontables artistas del siglo XX, tanto de primera fila como de segunda, tanto esotéricos como populares” (p. 149). Así, podemos encontrar reinterpretaciones actualizadas de los contenidos románticos en artistas que, separados en tiempo y espacio de éstos, compartieron con ellos lugares comunes: “los elementos primordiales de la naturaleza aislados por Turner -luz, energía, materia elemental- reaparezcan en los vocabularios más abstractos de, respectivamente, [Mark] Rothko, [Jackson] Pollock y [Clyfford] Still” (p. 16).

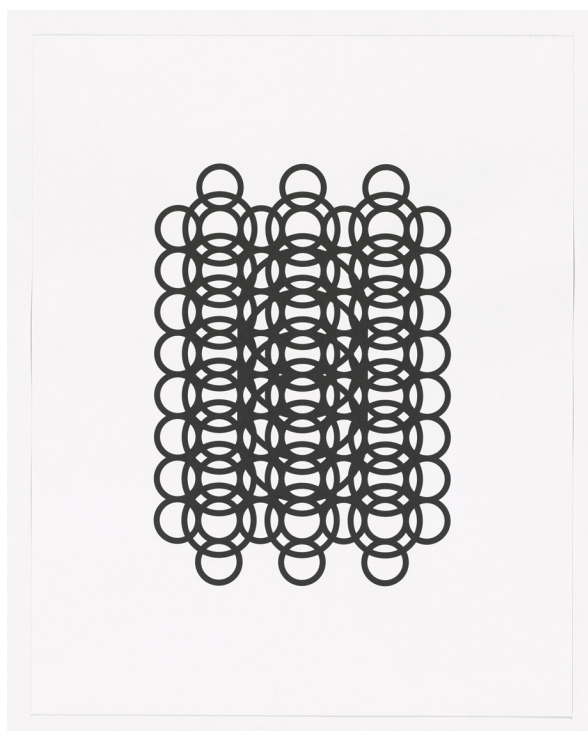
Los artistas abstractos, desde diversas corrientes muchas veces encontradas, iniciaron un proceso de depuración de las formas que respondía a una nueva manera de mirar el mundo. La abstracción aplicada al lenguaje artístico no es meramente la construcción de elementos simbólicos, cuya atribución de sentido puede por otra parte ser arbitraria. Se trata de una profundización en las formas y en los sentidos que las mismas transmiten. La abstracción pretende ensanchar la comunicación en varios sentidos. Quiere hacerla más directa, clara y universal. Así lo explica Dondis (2010):

La reducción de todo lo que vemos a elementos visuales básicos constituye también un proceso de abstracción que, de hecho, tiene mucha más importancia para la comprensión y estructuración de los mensajes visuales. Cuanto más representacional sea la información visual, más específica es su referencia; cuanto más abstracta, más general y abarcadora. Visualmente, es una simplificación tendente a un significado más intenso y destilado ... la percepción humana elimina los detalles superficiales para satisfacer la necesidad de establecer un equilibrio o de hacer otras racionalizaciones visuales (p. 91).





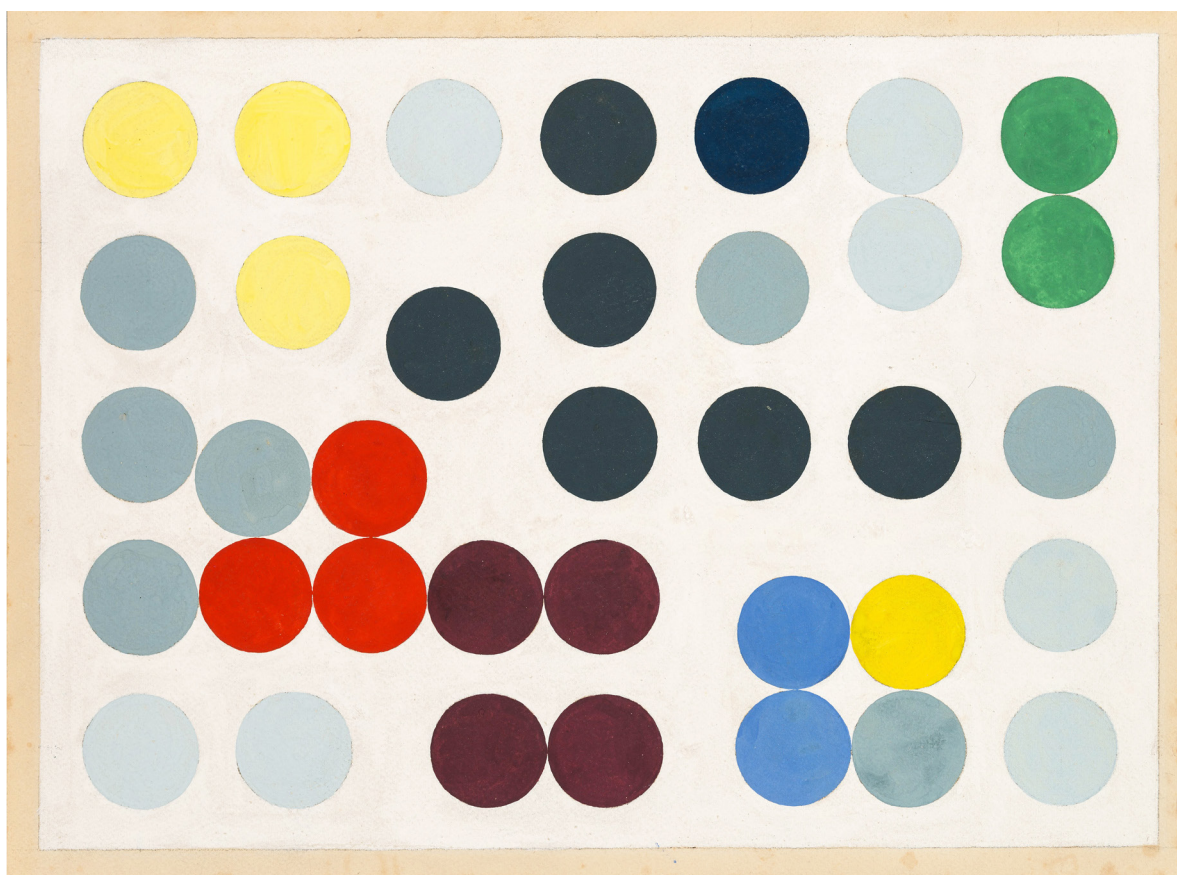
**Figura 112.** Marcia Hafif, *Tinta sobre papel 11-6-1985, 1*, 2018.



**Figura 113.** Tauba Auerbach, *Encaje japonés de malla*, de *Portolio de muestras tipo*, 2014. MoMA, Nueva York.



**Figura 114.** Sol Lewitt, *Dibujo en la pared 343 A,B,C,D,E,F*, 1980. MASS MoCA, Massachusetts.



**Figura 115.** Sophie Taeuber-Arp,  
*Composición con círculos*, 1934.





**Figura 116.** Fernando Zóbel,  
*Boceto I*, 1977.



Debido a que el arte se percibe en primer lugar por los sentidos, la capacidad de concreción de lo abstracto cobra una especial eficacia a la hora de emitir mensajes: “lo abstracto transmite el significado esencial, pasando desde el nivel consciente al inconsciente, desde la experiencia de la sustancia en el campo sensorial directamente al sistema nervioso, desde el hecho a la percepción” (p. 97).

En arte el resultado de la abstracción es una *traducción sensorial*. Kuspit toma prestado el término de Deikman, que en *Ignatius of Loyola: The Psychology of a Saint* lo define como el fenómeno por el que “las acciones psíquicas como el conflicto, la represión y la resolución de problemas vienen a ser percibidas a través de experiencias relativamente desestructuradas de la luz, color y movimiento” (como se citó en Kuspit, 2007, pp. 205-206).

Al igual que ocurre con la abstracción puramente intelectual, los mecanismos para la creación de declaraciones visuales abstractas consisten en un proceso de reducción y destilación de los elementos que componen el mensaje. Este proceso pasa por eliminar todo lo que es anecdótico hasta quedarnos con los rasgos esenciales. El resultado debe ofrecer una claridad elemental que puede tomar dos direcciones (Dondis, 2010, p. 88), bien hacia el simbolismo (con significados experimentales o atribuidos de forma arbitraria) bien como abstracción pura sin conexiones entre forma y significado atribuibles a elementos reales.

Dondis determinó que los elementos principales del alfabeto visual son “punto, línea, contorno, dirección, tono, color, textura, dimensión, escala y movimiento” (p. 53). Estos constituyen la materia prima del dibujo y por ende de lenguaje artístico, pero en el caso del lenguaje abstracto se presentan además en estado puro. Esa pureza los transforma en sensaciones. De su adecuada elección y combinación depende el resultado final. Esta concepción debe mucho la idea de sublimidad, que los artistas abstractos persiguieron tanto como los románticos y que

insisten en la idea de la unidad ideal, tal como lo expuso Longino en la Antigüedad: “Encontraremos una fuente de lo sublime si seleccionamos adecuadamente sus elementos cruciales y los combinamos para crear un solo cuerpo” (Longino, 2014, p. 27). Aunque el lenguaje abstracto no sea estrictamente discursivo, el discurso está precisamente en el significado y la capacidad asociativa de las formas y el color. No remite a una realidad, sino que la obra se presenta ante el espectador como una realidad en sí misma.

Las obras abstractas demandan su contemplación pausada. Invitan a perderse en ellas como en un ritual sagrado. Autores como Holder, Friedrich, Runge y Blake aportaron al discurso romántico imágenes austeras y sobrias que se contraponen a las tendencias atribuladas que caracterizan a una buena parte del mismo. Los temas sobre los que desarrollan sus obras versan sobre aspectos esenciales como la vida, la muerte o el amor, pero los interpretaron desde “el sentido de un orden fijo e inmutable, como si alguna verdad permanente que trascendiera las irregularidades y azares del mundo ordinario hubiera quedado finalmente revelada” (Rosenblum, 1993, p. 54). Orden, cosmos, equilibrio, simetría, esencia elevada a quintaesencia, pureza que es casi purismo. Todo ello llegó a la abstracción por la vía romántica.

La abstracción adoptó dos posiciones frente a lo absoluto, que se manifestaron en declaraciones estéticas diferenciadas. La sensibilidad con la que cada artista se acerca a los misterios insondables de lo desconocido establece una correspondencia directa con la manera en que los expresa. No solo es significativo el hecho de elegir un lenguaje abstracto, a partir de ahí es necesario cuidar las palabras que se escogen y el tono con que se emplean. Afirmar que existen solo dos caminos en este sentido, es una generalización que no hace justicia a la riqueza expresiva del arte abstracto. Ciertamente tal reduccionismo -por otra parte coherente con un punto de vista absoluto- no debe

ser entendido de un modo estricto. Los artistas pueden ser tan puristas y tan eclécticos en su trabajo como un filósofo que bebe de diversas doctrinas para formarse una idea propia.

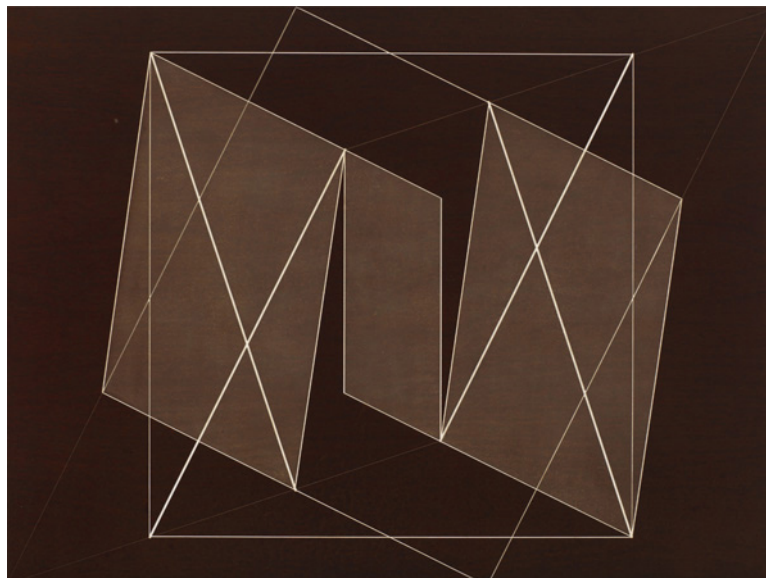
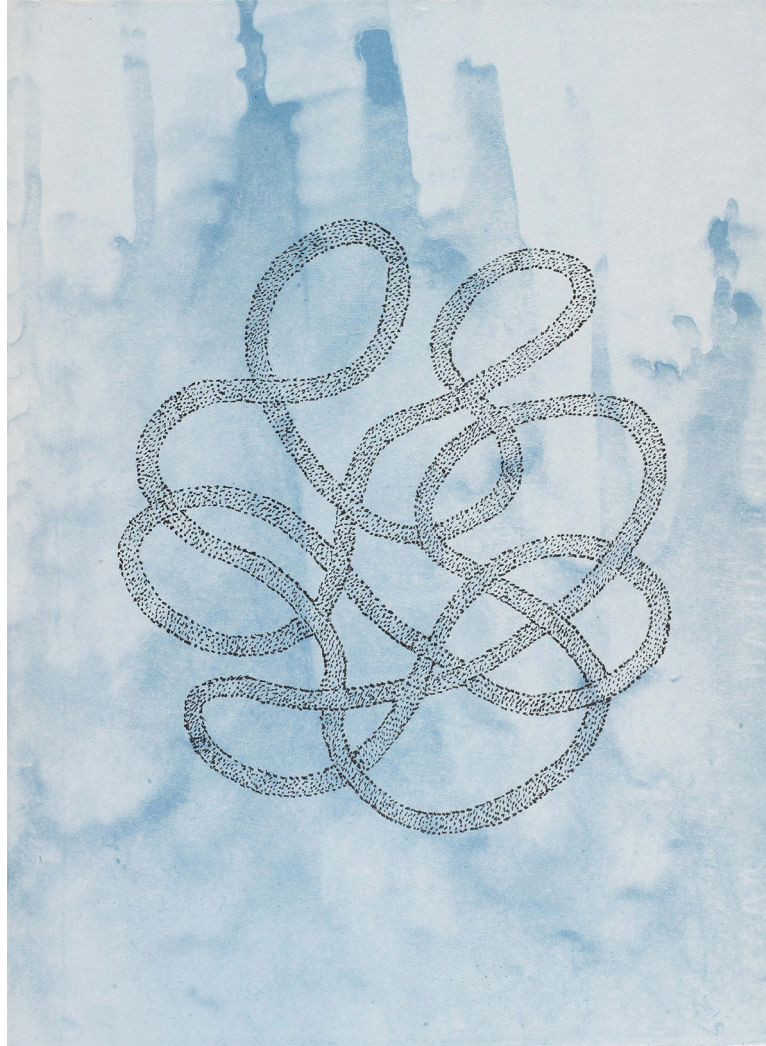
La división de posiciones que establezco distingue entre dos tendencias a las que llamaré orgánica y geométrica. La nomenclatura responde a la apariencia física de las formas que resultan de la abstracción. Es decir, al modo en que el dibujo es empleado en respuesta a unos determinados intereses estéticos pero también significativos. El interés estriba en la interpretación que de estas elecciones puede hacerse de acuerdo con la relación que cada artista establece con la realidad plasmada en su obra.

La geometría trata, según explica el diccionario académico, del ‘estudio de las propiedades y de las magnitudes de las figuras en el plano o en el espacio’. Es un método analítico que persigue resultados exactos y rigurosos, para lo cual se vale con frecuencia de cálculos matemáticos. La estética geométrica elige abordar las cuestiones desde la claridad racional del conocimiento científico. Es necesario un trabajo previo en frío, es decir, la obra se concibe en primer lugar en la cabeza para después ser proyectada mediante el diseño de lo que Golding (2003) llama “paisajes de la mente” (p. 45).

El artista establece en ese caso una relación de superioridad con respecto a aquello a lo que da forma, pues su actitud es dominante. La demarcación física de los límites de las formas mediante contornos definidos, por ejemplo, puede interpretarse en este sentido. *Definir*, según el diccionario, es ‘fijar con claridad, exactitud y precisión el significado de una palabra o la naturaleza de una persona o cosa’. El alfabeto visual es utilizado en su estado más puro e inequívoco. Los contornos nítidamente definidos de la abstracción geométrica de Mondrian marcan límites, establecen una frontera controlada y estable entre los elementos de la composición.

**Figura 117.** (PÁG. DRCHA. SUP.)  
Anni Albers, *Sin título*, 1963.  
Fundación Josef y Anni Albers,  
Bethany, Oklahoma.

**Figura 118.** (PÁG. DRCHA. INF.)  
Josef Albers, *Transformación de  
un esquema n° 19*, 1950. Funda-  
ción Josef y Anni Albers, Bethany,  
Oklahoma.





Es elocuente que tanto [William] Blake como [Barnett] Newman, pese a la aparente lucidez estructural de su obra, se rebelaran contra la idea de geometría, pues para ellos representaba un sistema racional que reducía forma y experiencia a lo finito y lo mensurable (Rosenblum, 1993, p. 237).

Estas palabras de Rosenblum indican cómo la elección es realizada de un modo consciente y a un mismo tiempo emocional. No se trata únicamente de una decisión formal, sino de la declaración de un modo de comprender la vida. La opinión de Newman al respecto de la geometría practicada por Mondrian es aún más visceral:

Las ordenadas superficies pictóricas de rectángulos alineados en relaciones paralelas y perpendiculares le parecían a Newman un arte abstracto mezquino, opuesto a los espacios ilimitados, las fuerzas verticales sin principio ni fin que él estaba empezando a usar para provocar sensaciones de sublimidad (Rosenblum, 1993, p. 238).

Lo que Newman achaca a Mondrian tal vez sea la capacidad que la geometría tiene para determinar la realidad cerrándola (o encerrándola) en un resultado que no deja lugar al misterio. Retomando la clasificación realizada por Ferrater (ver Capítulo 2.3.) la geometría utiliza la abstracción para reducir la realidad y obtener conceptos claros y determinados. De ahí su asimilación por parte del lenguaje publicitario.

Por contraposición a lo geométrico, cuya nitidez apunta directamente a la razón, lo orgánico desvela un secreto que ha de leerse desde el corazón. Lo orgánico se caracteriza por su 'disposición o aptitud para vivir' (RAE). Como organismo vivo, respira. Es gesto. Amparado en la indefinición (en la imprecisión, en la indeterminación) se abre a la duda y a la posibilidad. Elude la conclusión.

En las obras de Rothko, de Newman y también de Pollock el espacio es infinito, como si continuara su expansión

más allá del lienzo. Esta ilimitación coloca al espectador en una situación de humildad con respecto a algo que es mayor que él. El espectador se convierte en un cazador cazado pues para entenderla en la propuesta en toda su dimensión debe dejarse atrapar por ella. Los recursos plásticos apelan a un conocimiento sensible de la realidad que la eleva a la categoría de lo sublime.

Como he dicho, esta división entre geometría y organicidad es una simplificación que utilizo para clarificar los conceptos aquí presentados. Las imágenes no tienen significados unívocos a no ser que se pretenda su contemplación desde prismas absolutos. Para Rosenblum, los cuadros de Mondrian poseen la misma capacidad expansiva que los de Newman. En ellos las líneas que cruzan horizontal y verticalmente el cuadro se extienden hacia el infinito y su reducción a elementos gráficos puros indica un deseo de desmaterialización de los mismos:

Mondrian comparte con Newman no sólo el sentido de la irradiación infinita sino también de la triunfante aniquilación de la materia, por la cual tanto los planos abiertos de los fondos como las líneas que los cruzan parecen enteramente impalpables, campos de espíritu y senderos de energía más que sustancias terrenales (Rosenblum, 1993, p. 238).

La abstracción así entendida persigue lo esencial tan radicalmente que en su proceso de desnudar la realidad llega a alcanzar una levedad inmaterial. Aspira a ser intangible como lo es el alma de las cosas. Se trata de una negación mística de la corporalidad -de la solidez de las cosas- y su mayor potencialidad se encuentra precisamente en los espacios vacíos. El camino transitado por los tres artistas a los que nos estamos refiriendo (Rothko, Newman y Mondrian) fue trazado por los románticos, a propósito de los cuales Rosenblum (1993) señala:

Muchos de sus objetivos formales y espirituales iban a resucitar en el arte de los expresionistas abstractos americanos, algunos de los cuales- Mark Rothko y Barnett Newman en

particular- serían capaces también de imaginar cuadros cuya total destrucción de la materia y cuyo sentido del espacio infinito nos colocan al borde de misterios tan religiosos en sus implicaciones como los evocados por Mondrian (p. 221).

La carga significativa de los mensajes de la abstracción artística tiene una intencionalidad transformadora de la realidad. Una revolución que comienza con la transformación del propio artista, o autotransformación, mediada por el autoconocimiento que le proporciona la creación artística. Prosigue con la “conversión” del espectador mediante el diálogo que establece con la obra. Por último, la transformación del mundo. Y si esto no es posible, entonces el arte debe al menos trascender ese mundo.

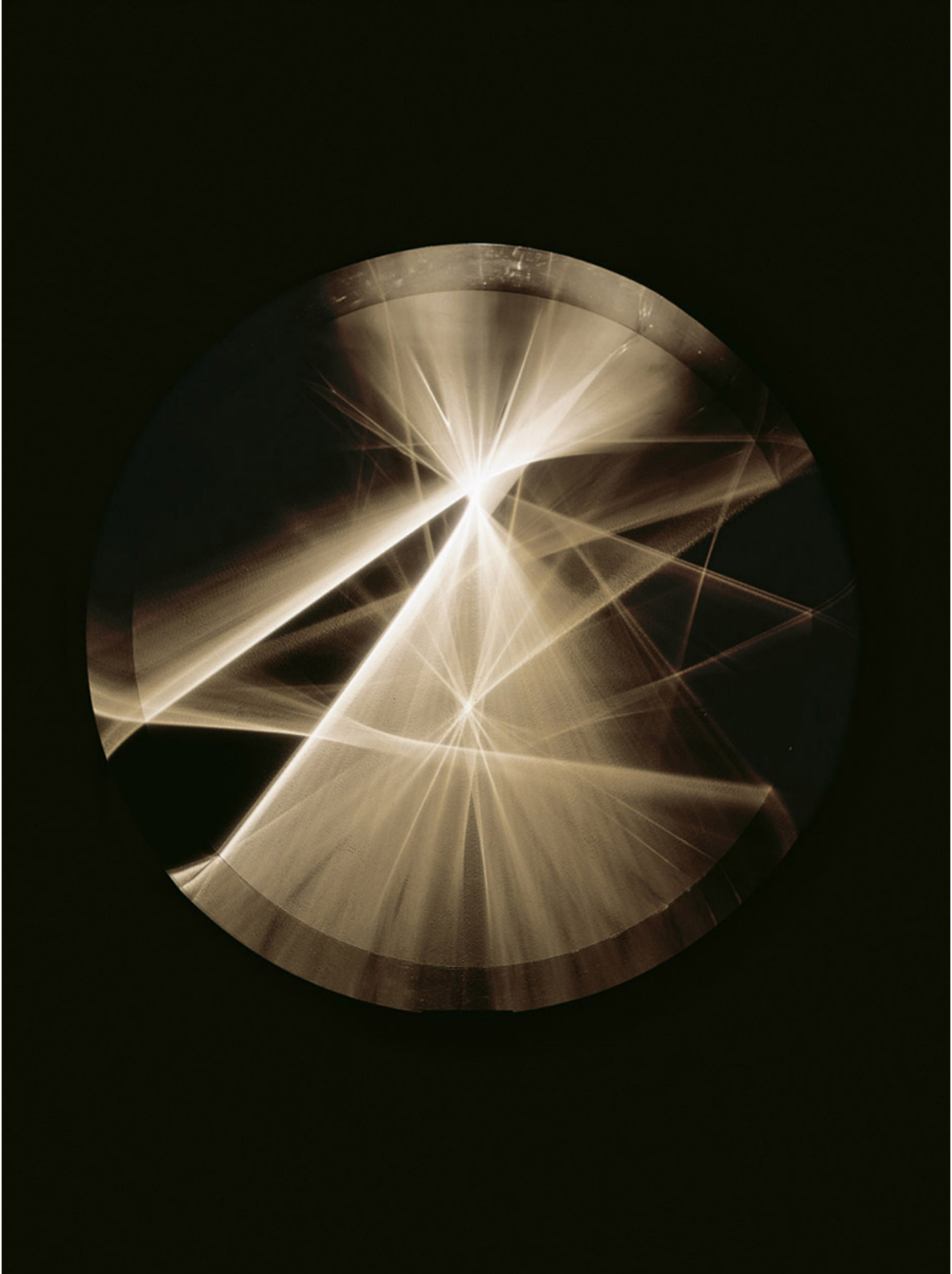


**Figura 119.** Soledad Sevilla, *En el Retiro la que recita la poesía es ella*, 1991.



**Figura 120.** William Turner, *Castillo de Norham, Sunrise*, 1845.





## 62

La psicología dinámica es una rama de la psicología que analiza los comportamientos de las personas a través de las causas y motivaciones de los mismos. Estas motivaciones son con frecuencia inconscientes y tienen que ver con las tensiones a que se ve sometido en su relación con los demás y consigo mismo.

La pintura abstracta, según Donald Kuspit (2007), “no sólo es, por así decirlo, inspiradora, sino que está ella misma inspirada” y tal como ocurre con la pintura religiosa tradicional “pretende conducir al espectador hacia la conversión” (p. 189). La comunicación abstracta posee una cualidad extraordinaria: la empatía con la obra se establece de un modo inmediato, es decir, sin mediación. No es necesaria la palabra explicativa -que ya hemos comprobado que no alcanza para explicar lo absoluto- ni la convención de la simbología. “Este súbito relámpago de inmediatez- de sensación inmediata intensa y omnicomprendensiva- es el instrumento y la ‘prueba de la conversión’” (p. 208), ratifica Kuspit.

La necesidad de conversión supone un deseo de perfeccionamiento tanto personal como universal. Esa perspectiva vital debe mucho a la filosofía de la totalidad que promovió el idealismo y a su incidencia en la mirada subjetiva, por la que el ser humano es el valor absoluto. La afirmación del sujeto presupone la existencia de un objeto separado de él, lo que concluye con la concepción del individuo escindido cuyo objetivo final consiste en alcanzar la unidad con el Todo.

Lo que Kuspit definió como conversión forma parte de un proceso espiritual que se lleva a cabo de modo inconsciente. El autor pretende concretarlo en términos de psicología dinámica<sup>62</sup>. Su punto de partida está en la descripción que William James hace de la conversión en *Varieties of Religious Experience* y de las que el autor se sirve como base de su argumentación:

Convertirse, regenerarse, recibir la gracia, experimentar la religión, adquirir seguridad, todas éstas son expresiones que denotan el proceso, repentino o gradual, por el cual un yo dividido hasta aquel momento, conscientemente equivocado, inferior o infeliz, se torna unificado y conscientemente feliz, superior y correcto, como consecuencia de sostenerse en realidades religiosas (como se citó en Kuspit, 2007, p. 191).

**Figura 121.** Julio Le Parc, *Continuel lumière cylindre*, 1962-2016.

El fundamento dualista defendido aquí plantea la existencia de dos tendencias irreductibles entre sí, una positiva y otra negativa, que se corresponden con dos maneras de entender la vida. Una de ellas, la forma positiva, es identificada como la manera más sana. Los individuos que la practican, según James, “nacen sólo una vez”. Del otro lado encontramos a las “almas enfermas”, cargadas de pesimismo, “que deben nacer dos veces para ser felices”. La conversión supone un segundo nacimiento, un proceso de transformación que pasa por la renuncia de los aspectos negativos y dolorosos mediante el cual se logra la auto-trascendencia. Gracias a este accionar hacia adelante el yo “deja de estar dividido entre su actual mal y su potencial bondad” (p. 193) alcanzando así la integridad. Y con ello, la felicidad.

Se cumplen sin duda las condiciones para considerar en las búsquedas del arte abstracto -o al menos una gran parte de su representación- un anhelo místico. El camino hacia lo absoluto por la vía de una perfección de carácter religioso. En *The Collected Writings of Robert Motherwell* el artista habla de sus propias motivaciones y del arte abstracto en general en esos mismos términos:

El arte abstracto representa las asunciones y rechazos concretos de los hombres que viven bajo las circunstancias de los tiempos modernos. Si me pidieran que generalizara sobre esta situación tal como se ha puesto de manifiesto en poetas, pintores y compositores a lo largo del último siglo y medio, diría que se trata fundamentalmente de una respuesta romántica a la vida moderna: rebelde, individualista, poco convencional, sensible, irritable. Diría que esta actitud surgió, por así decirlo, de la impresión de sentirse con facilidad enfermo en el universo: el colapso de la religión y de la unidad de comunidad y familia puede tener algo que ver con los orígenes de este sentimiento ... Pero cualquiera que sea la fuente de esta sensación de escisión del universo, creo que el arte que uno hace es sólo el esfuerzo que hace por maridarse con el universo, por unificarse a través de dicha unión ... Puesto que, no nos confundamos,

el arte abstracto es una forma de misticismo (como se citó en Kuspit, 2007, p.196).

Según Kuspit la razón de esta percepción escindida del universo que estos artistas manifestaban con su arte procedía de orígenes diversos, lo que a su vez les hacía adoptar posturas distintas a ese respecto. Kandinsky y Mondrian achacaban el malestar al giro hacia el materialismo que el mundo moderno había decidido asumir. Sintiéndose espiritualmente superiores, querían “salvar a la sociedad materialista con su ejemplo espiritual” (Kuspit, 2007, p. 193). Y creían sinceramente poder hacerlo.

Rothko y Motherwell tienen en cambio una visión pesimista. Perciben que la alienación de ese mundo materialista es imposible erradicar. Para ellos la tarea artística no tiene poder ni influencia social, ni para bien ni para mal. El único camino era trascender esa sociedad materialista consiguiendo ir más allá con sus creaciones (p. 194). Así se producía una metamorfosis gracias a la cual la extrema pureza e inmaterial del arte se alejaba del mundo material. No pretendían salvar el mundo, pues eso no era posible, pero sí salvar al individuo, incluidos ellos mismos.

Ambas posturas tienen en común un extraordinario anhelo de comunión absoluta, de completitud y de pertenencia. Pero por razones personales, y con esto quiero decir razones basadas en la personalidad, cada una se ubica en un extremo de la balanza. El extremo positivo, optimista, es inclusivo, busca la coherencia sincrética y trata de implicarse en una realidad social que de la que a pesar de todo se sienten expulsados. El extremo pesimista se despegaba de esa realidad de la que desconfía incidiendo en la escisión, en la discontinuidad y finalmente, en el aislamiento. La soledad es un destierro que aboca al solipsismo.



Para los cuatro, concluye Kuspit, el arte abstracto es una actividad integradora que, si bien no alcanzaba su objetivo en la realidad del mundo, sí lo hacía en la realidad de sus pinturas:

Les proporcionaba fe, esperanza y caridad en una sociedad en la que ellos no parecieron existir: fe en sí mismos, esperanza en el futuro del mundo y caridad como regalo entregado desinteresadamente a la comunidad humana en su conjunto, de la cual no esperaban nada a cambio ... les proporcionaba una identidad plena de sentido y una relación con un mundo ... les permitió sentirse menos como fracasados que como seres humanos más iguales al mundo (p. 199).

A pesar de eso Kuspit detecta en esta actitud una fantasía de autoengaño por la que el artista se siente libre y sin serlo realmente. Psíquicamente cree escapar de la realidad social mediante su trabajo, pero lo cierto es que continúa ahogándose en ella. Los artistas abstractos pretendieron dar respuestas. Pero, ¿es función del arte dar respuestas o plantear las preguntas?

La forma supone en la creación artística la expresión física, palpable, el medio mediante el que se traduce y muestra el contenido. Es la materialización de la idea o, expresado en un sentido más carnal, podemos imaginarla como el cuerpo con que el artista viste los conceptos abstractos que desea exponer en su obra.

En el continuo juego de desocultamiento de las realidades, la expresión artística se despliega alimentándose de conceptos filosóficos como la *apariencia*, el *fenómeno*, el *acontecer*, la *esencia*, la *unicidad*, y otros tantos. Dispone el arte de un privilegiado estatus que lo sitúa (en relación a las disciplinas de naturaleza científica y sistemática) en una tierra de nadie y de todos a un tiempo.

Esto le confiere una libertad de movimientos que es especialmente significativa a partir de la Modernidad, lo que

le permite situarse como un instrumento de conocimiento ilimitado en su capacidad para ejercer la libertad.

La abstracción es la manera que tenemos de pensarnos y de pensar lo que nos rodea, un mecanismo de conocimiento característicamente humano. Sin embargo, como lacaya de lo absoluto, exige un nivel de coherencia y compromiso que sobrepasa la capacidad humana. Quizás porque en esas circunstancias se dirige exclusivamente al intelecto, obviando que somos carne. La actitud estrictamente consecuente con los principios que uno profesa intelectualmente es valorada a nivel social como un rasgo positivo, pero es realizable por completo tan solo en un plano teórico. Aun así, se utiliza como argumento legitimador de ciertas actitudes y decisiones, mientras la actitud contraria es percibida como una incursión en la deslealtad.

Pero esa deslealtad lo es con respecto a las ideas, no necesariamente con respecto a uno mismo, pues somos complejos y contradictorios por naturaleza. Los argumentos a favor de la coherencia absoluta se utilizan, por ejemplo, en la práctica política, y se convierten en un extraordinario aliado para la manipulación de las opiniones. Las personas establecemos los límites y nos sometemos voluntariamente a ellos, convirtiéndonos en policías al servicio de unas determinadas ideas, las nuestras.

La insistente búsqueda de coherencia es una necesidad exclusivamente humana. ¿Qué deseos se esconden tras esa perseverante necesidad de ordenación estricta, que ciertamente sabemos impracticable y sospechamos contraproducente? ¿Por qué las ideas pretenden casi siempre imponerse unas a otras, acaparando para sí el monopolio de una verdad única? ¿Cuál es el beneficio de la imposición de unas ideas en lugar de otras? ¿Qué ocurriría si en lugar de tratar de imponer la armonía unívoca de las ideas

semejantes, nos aceptaríamos incoherentes, habitantes de un caos compuesto de inevitables y diversos absolutos?

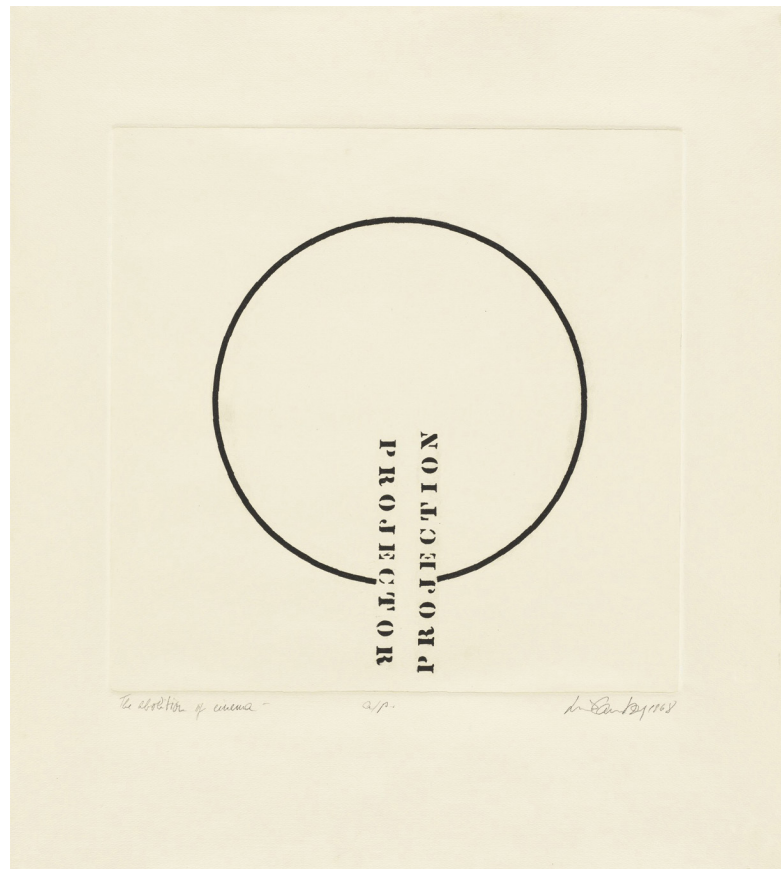
Es posible que los artistas abstractos no lograsen sus objetivos absolutos, quizás esa aspiración es demasiado elevada. Pero considero que los artistas del siglo XX, y particularmente los que investigaron las posibilidades que ofrecía el lenguaje abstracto, fueron capaces de integrar en sus vidas y en su trabajo las demandas espirituales de su época. Se inició entonces un acercamiento entre arte y espiritualidad, libre ahora de la intermediación religiosa, que abrió un camino de reconciliación que hoy sigue explorándose. El arte se convierte en un inseparable amigo del ser humano en cuanto este tiene de humano.

La abstracción proporciona una vía de conocimiento que los artistas dirigen hacia sí mismos y hacia su entorno. Fondean esas aguas hasta sus últimas consecuencias, alcanzando cotas absolutas tanto interiores como exteriores. Las funciones que antes había desempeñado el arte quedaron obsoletas y el arte inicia un movimiento hacia adelante incorporándose a las nuevas maneras de estar en el mundo. Adquiere nuevas funciones con las que se inician sendos caminos para el arte, caminos en muchas ocasiones coincidentes: la vía del conocimiento y la vía de la transformación.

La conciencia del poder revolucionario del arte como alternativa de conocimiento y transformación de la realidad hace que sea un terreno adecuado para la experimentación de los absolutos. En él caben todas las preguntas y el ensayo de las respuestas. Admite la incoherencia, la determinación, la certeza y también la proyección del deseo. Podríamos considerar el arte como un absoluto y afirmar que en él se esconde la Verdad Absoluta. Pero en el fondo del fondo sabemos que esa verdad es mudable e imposible de atrapar. El arte es un buen camino para insistir en alcanzarla a pesar de todo.

## EL ARTE DE LO ABSOLUTO

En general, el cuadro es la aparición de una apariencia ... la apariencia es el conjunto de sensaciones- visuales, táctiles, auditivas- en el momento de la percepción del objeto; la aparición es la realidad subyacente y estable, nunca del todo visible: el sistema de relaciones que, simultáneamente, es el molde y la esencia del objeto. Duchamp se propuso hacer un arte de apariciones y no de apariencias. Propósito contradictorio pues la pintura ha sido hasta ahora- y está bien que así sea, un arte de apariencias: la representación de lo que vemos, ya sea con los ojos abiertos o con los ojos cerrados. Pero está bien que un pintor se decida a apostar por la realidad invisible y que no pinte cosas ni imágenes sino relaciones, esencias y signos (Paz, 1973, p. 140).



**Figura 122.** Luis Camnitzer,  
*La abolición del cine*, 1968.



La manera en que el arte se relaciona con la abstracción dio una nueva vuelta de tuerca extremando sus posibilidades intelectuales hasta el límite. Como ya expliqué, la abstracción pictórica pretendía extraer una realidad mayor de la simple apariencia de las cosas. Las palabras que Octavio Paz dedica Marcel Duchamp dan una idea del siguiente paso que el artista se proponen dar.

No se trata ya de llegar al fondo de la realidad de las apariencias sino de atrapar la realidad abstrayéndola en forma de conceptos. El conceptualismo en filosofía plantea una limitación que el arte, en cambio, supera. Para el conceptualismo filosófico las abstracciones no existen fuera de la mente. El arte sin embargo puede dar forma, o como mínimo mostrar evidencias físicas, de la realidad de los conceptos.

A finales de los años sesenta del siglo XX el arte formula su particular sistema de aplicación del conceptualismo. El movimiento bautizado como arte conceptual ‘hace prevalecer la idea del proceso artístico sobre el resultado material’ (RAE). Esta incidencia del arte en la idea por encima de la forma resultante (o no resultante) ya fue adelantada por Marcel Duchamp al afirmar que “el título es un elemento esencial de la pintura, como el color y el dibujo” (Paz, 1973, p. 18).

En su deseo de construir una visualidad pura desde la obra de arte, separada de toda actividad material se refleja en la propuesta de exposición de un urinario de porcelana que Duchamp, en un ejercicio de dadaísmo y firmando con el seudónimo de R. Mutt, envió a la muestra organizada por la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York en 1917 bajo el título *Fountain (La Fuente)*.

A partir de la asimilación de esta propuesta, en el imaginario artístico la conceptualización de la obra o, lo que es lo mismo, la idea, pasó a ocupar el primer lugar en la metodología de creación, por delante del objeto resul-

tante, es decir, por encima de la representación. El artista se erigió en generador de ideas, tal como Duchamp fue un “pintor de ideas”, sin ceder nunca a “la falacia de concebir a la pintura como un arte puramente manual y visual” (Paz, 1973, p. 18).

Con ello se inició también un proceso de “des-economi-zación del discurso sobre el arte” por el cual “los procesos artísticos eran considerados cada vez menos como producciones en el sentido tradicional, y cada vez más como productos de un pensamiento puro que en todo caso dejaba huellas materiales que luego podían ser compradas” (Butin, 2009, pp. 41-42). El arte se sitúa tan cerca de lo absoluto que se convierte en un absoluto: desmaterializado, puro, desvinculado de su valoración y condicionamiento material. Es la idea elevada a la perfección.

Hoy entendemos que el arte, también el tradicional arte figurativo, es por definición una abstracción. Lo es cuando genera obras físicas: las formas con las que trabaja un/a artista, ya sean figuraciones realistas o las propiamente llamadas abstractas (geométricas, por ejemplo) son finalmente abstracciones de la realidad. Cuando el arte no se resuelve en obras materiales sino que lo hace a través de conceptos o ideas lleva hasta su extremo la asimilación de las abstracciones. La independencia del arte, la autonomía conquistada como un valor supremo, lo desliga también de la realidad.

Esta preeminencia de lo ideológico en las artes plásticas ha complejizado sin duda el proceso de recepción del arte por parte del espectador. Esta no es necesariamente una consecuencia nociva. De hecho amplía en muchos aspectos los parámetros de la relación haciendo surgir propuestas insólitas y muy estimulantes tanto desde el artista como desde el receptor de la obra. Pero también es cierto que se produce una interferencia aparentemente insalvable en la comunicación o la relación entre el creador y el destinatario, si es que en la contemporaneidad aún cabe hablar

en esos términos. Si el motor del arte es la crítica de la realidad -quizás hoy más que en ningún otro momento de nuestra historia- esa crítica se torna en ocasiones impotente al no lograr calar en la sociedad a la que se dirige.

Tal vez de nuevo la observación detenida del significado que adquieren las palabras con su uso nos proporcione indicios acerca de las razones de esta coyuntura. Si bien la razón de ser de los conceptos que creamos puede ser el esclarecimiento de las ideas con el fin de dar luz al entendimiento, es posible que la pretensión de explicar la totalidad de los enigmas desde la autoridad de esa única óptica (la del conocimiento intelectual, dejando de lado la intuición sensible) derive inevitablemente en la creación de sentencias, con lo que éstas tienen de taxativo. Una persona o cosa conceptuosa es, según el diccionario académico, una persona o cosa 'sentenciosa, aguda, llena de conceptos'. Dichas sentencias son además percibidas -y esta que sigue es la otra definición de *conceptuoso* que ofrece el mismo diccionario, como abstrusas y oscuras.

La creación de conceptos, cuyo instrumento de producción es la abstracción es, en resumen, una actividad mental, racional, que a su vez se dirige a un entendimiento de su misma naturaleza, es decir, al entendimiento racional. Nos ayuda a pensar con claridad pero también de algún modo nos aparta de la realidad, o al menos de una parte de la realidad, la realidad de la vida sensible. Nos alejamos de nuestra propia carnalidad aceptando ensanchar la brecha entre esas dos partes complementarias que según la tradición componen al ser humano: cuerpo y alma. De ser complementarios, nuestra materia y nuestro espíritu devienen casi sin darnos cuenta en verdaderos opuestos, en polos contrarios que pugnan por adueñarse de la totalidad. Por establecer el gobierno absoluto de nuestro ser.

¿No es una visión sesgada esta que pretende desarrollarse exclusivamente con respecto a una faceta del ser humano, dejando desamparada su animalidad, su irracionalidad,

sus emociones al fin? ¿Es la Ciencia, baluarte de la razón, la única -o la más autorizada- herramienta de que disponemos para conocer y comprender el mundo y la vida que nos rodea, y para legitimar la realidad de la visión que de él obtenemos?

La pregunta que se plantea entonces es si el arte puede ofrecer una vía de conocimiento alternativa que conduzca a otro tipo de respuestas acerca de la realidad. El origen de la Estética como disciplina justifica esta inquietud. La etimología de la palabra latina *aesthetica* se remonta al griego *aisthētikē* ‘conocimiento que se adquiere por los sentidos’ (RAE). Henckmann y Lotter (1998) describieron en su diccionario estético la relación que la teoría estética establece entre la verdad visual y la percepción. Aunque aquí se refieran a una concepción tradicional del arte, en la que prima el sentido de lo bello, es igualmente aplicable al arte que se practica hoy:

Lo esencial en el arte es el sentimiento placentero de una armonía, tal y como se da de manera ejemplar en la vivencia de lo bello o especialmente en la bella vivencia del arte. De ahí que en este ámbito la verdad parezca no tener ningún significado o sólo uno negativo. Por eso Kant elimina toda posible relación entre el juicio estético y la cuestión de la verdad. Pero dado que lo estético, al poseer una relación necesaria con lo dado en la percepción por las impresiones sensibles, adquiere un contenido mundano y establece una relación tan indirecta como se quiera con el conocimiento, desde los inicios de la teoría estética se ha examinado atentamente la abundancia de vínculos de la obra de arte y de lo bello con la verdad (pp. 240-241).

El concepto de *verdad visual* responde a factores que tuvieron sentido en la tradición mimética del arte, donde la realidad física de la obra imitaba la verdad considerada real. La obra artística era una mentira que representaba a la verdad. El arte de las ideas tomó el camino de la evidenciación de la verdad (o las verdades), no de su representación. Este camino entronca con la crítica al imperio de



## 63

La alegoría de la caverna está recogida en *La República* de Platón (siglo VII). Con ella el filósofo realiza una reflexión acerca del conocimiento en la que establece la división entre el mundo sensible, que podemos conocer a través de los sentidos, y el mundo inteligible, al que accedemos mediante el uso de la razón.

## 64

*Dióptrica* es el nombre del segundo de los ensayos filosóficos de Descartes. En él aborda con detalle el fenómeno de la visión.

la visión que los avances en las técnicas de reproducción de las imágenes impusieron por encima de cualquier otra forma de percepción. La crítica en este sentido se dirige según la filósofa Marina Garcés (2013) hacia “el poder de abstracción, distanciador y exteriorizador, de la visión” (p. 107). Esta potencialidad de lo visual es entendida en opinión de la autora en un sentido unívoco por el cual el observador se distancia de la realidad, que le aparece mostrada frontalmente. Esta distanciaci3n de la realidad provoca el alejamiento de la misma, ya que “podemos verlo todo sin ver nada”. Es decir, sin penetrar en la realidad que aparece ante nuestros ojos. Garcés se pregunta por qué le atribuimos a la visi3n tal poder distanciador, descartando al mismo tiempo todas sus dem1s posibilidades. A fin de cuentas est1 en nuestra mano ser dueños de lo que pensamos acerca de lo que vemos. La filósofa considera que la potestad distanciadora de la visi3n es resultado del sacrificio de lo que denomina “mirada sensible”. Lo explica mediante la reinterpretaci3n de dos de los textos m1s recurrentes para el an1lisis de la visi3n:

El camino filos3fico que va de la caverna plat3nica<sup>63</sup> a la di3ptrica<sup>64</sup> de Descartes acostumbra a ser presentada como la v1a mayor que consagra la visi3n como el m1s noble y comprensivo de los sentidos. Pero esta interpretaci3n es poco acertada porque no nos explica lo ocurrido: m1s que la declaraci3n de un triunfo o de la hegemon1a de la visi3n sobre los otros sentidos, lo que encontramos en los textos de Plat3n y Descartes es la narraci3n de un conflicto entre los ojos de la carne y los ojos de la mente, entre la visi3n engañosa de lo sensible y la visi3n clara y distinta de las ideas. El problema compartido por Plat3n y por Descartes es, precisamente, el de c3mo combatir y superar la inestabilidad, la vaguedad, las deficiencias y las distracciones de nuestros ojos inundados de realidad sensible. Para ello transfieren la verdadera capacidad de ver al alma o a la mente (p. 107).

Garcés entronca la cr1tica de la visi3n al hecho de aceptar como cierta la separaci3n entre realidad sensible y visi3n. De nuevo, como otras tantas veces a lo largo de esta inves-

tigación, la mecánica abstractiva devuelve dicotomías. La separación de la que habla Garcés no solo nos aleja de la realidad colocándola en un plano exterior a nosotros mismos. Nos aleja también de nuestra propia carne, de “los ojos del cuerpo”, al limitar la percepción sensible a uno solo de los sentidos. Como consecuencia, dice, “los ojos se convierten en los agujeros de la verdadera facultad de ver y el mundo deja de ser un teatro de sombras y colores inestables para convertirse en el escenario de la presencia pura (la idea, la forma)” (p. 107). Garcés propone que los ojos “se reimplanten” en el cuerpo, desterrando la “mirada descarnada” para desde una sensibilidad integradora asumamos “todas las consecuencias políticas, epistemológicas, vitales y artísticas de esta reconquista” (p. 110).



## **CAPÍTULO 3**

# **CATÁLOGO DE PALABRAS**





## CARACTERÍSTICAS DEL CATÁLOGO

Como hemos podido comprobar, el vocabulario manejado alrededor del concepto *absoluto* es complejo y en ocasiones escurridizo. Particularmente al adentrarse en descripciones filosóficas. Entonces las explicaciones se afirman y se contradicen con frecuencia entre sí, siendo ambos extremos válidos porque el propio término *absoluto*, así como ocurre con *abstracción*, se sitúa tan al límite que termina por morder su propia cola.

Con el objeto de clarificar lo máximo posible cada uno de los aspectos tratados, he elaborado tablas a modo de resúmenes lexicográficos. Un lexicón o, si se prefiere, un catálogo de palabras que giran en torno a lo absoluto y al mecanismo humano de su creación: la abstracción.

En esta tabla he situado a cada extremo, izquierda y derecha, un glosario de términos relacionados respectivamente con *el absoluto* y con *la abstracción*. Estos términos han sido extraídos de las propias definiciones y se organizan en grupos que responden a los siguientes aspectos:

- (a) La etimología de ambas palabras, *absoluto* y *abstracción*.
- (b) Los atributos que las describen.
- (c) Los sinónimos y términos afines que pueden sustraerse de las distintas acepciones con que fueron descritas en los repositorios consultados.
- (d) Los antónimos u opuestos, que se han recopilado obedeciendo a la misma metodología del punto anterior.
- (e) Las fórmulas de uso derivadas de las unidades léxicas *absoluto*, *abstracción* o *abstracto*, como por ejemplo las locuciones en las que las dichas palabras constituyen junto a otras un grupo unitario.

(e) El penúltimo grupo aglutina los conceptos contradictorios que se derivan de los puntos anteriores. Considero necesario señalarlos pues su papel es clave en la comprensión del significado profundo de nociones tan complejas como las aquí tratadas. Estas contradicciones son precisamente la base de las reflexiones de mayor interés de esta investigación, y me atrevo a decir que se encuentran el trasfondo de las inquietudes que ocupan al arte en la contemporaneidad.

(f) En último lugar he elaborado una tabla en la cual todo el vocabulario anterior se pone en relación directa con la creación artística: desde sus aspectos más abstractos concretados en una serie de instrumentos conceptuales hasta su formalización visual.

Con la intención de alcanzar una mejor comprensión, las tablas de términos permiten obtener una visión global de lo analizado hasta el momento. Así mismo facilitan la observación comparativa de la terminología utilizada y de la relación que se establece entre las palabras y los grupos significantes asociados a ellas.

**LEXICÓN: *ABSOLUTO Y ABSTRACCIÓN***Tabla 9. Absoluto y abstracción: *etimología*

ETIMOLOGÍA	
ABSOLUTO	ABSTRACCIÓN
<p><i>Absolver</i></p> <p>Privación, separación, solución (de <i>soltar</i>), liberación, independencia, ilimitación</p>	<p><i>Abstractus</i></p> <p>Privación, separación Arrastrar, tirar de algo</p> <p>•</p> <p><i>Abstrahĕre</i></p> <p>Arrastrar lejos, apartar, separar</p>



Tabla 10. *Relación comparativa de los atributos que definen a absoluto y a abstracción*

ATRIBUTOS	
DE ABSOLUTO	DE ABSTRACCIÓN
Independencia de comparación o relación Existencia por sí mismo	Aislamiento Retiro, apartación, Distinción mediante semejanzas/diferencias
Irreductibilidad	Esencialidad Reducción, elementalidad, simplificación
Incondicionalidad Causa de sí mismo Sin oposición ni objeción	-
Cualidad condicionante Determinante, categórico	Cualidad limitadora Definidor
Indeterminación	Indefinición
Cualidad determinante	Cualidad determinante
Liberación Libertad	Acotación Categoría
Completitud Cualidad de entero, amplitud, totalidad	Completitud Profundidad
Universalidad Generalidad	Universalidad Desde la particularidad
Dominio Despotismo, arrogancia, Soberanía, cualidad de imperioso	Conocimiento exacto
Superioridad Cardinalidad, supremacía	Verdad racional Razón, mente, inteligencia

Tabla 11. *Términos afines a absoluto y de abstracción*

AFINES A ABSOLUTO	AFINES A ABSTRACCIÓN
Abstracción	Absoluto
Idea Idealismo	Idea Idealización
Concepto Conceptualismo	Concepto Conceptualización Reducción al mínimo
Esencia	Esencia
Omnisciencia	Omnisciencia
Realidad	Realidad Verdad, certeza Consciencia
Conocimiento	Conocimiento Lógica Metodología Proceso Teoría
Experiencia Experimentación	Suspensión, contemplación, meditación Concentración, enajenación
-	Razón, entendimiento Mente, intelecto

Tabla 12. *Términos opuestos a absoluto y a abstracción*

OPUESTOS A <i>ABSOLUTO</i>	OPUESTOS A <i>ABSTRACCIÓN</i>
Relativo	-
Dependiente	-
Contradictorio	-
Comparable	-
Condicionado	-
Determinado	-
Parcial	-
Flexible	-
Tolerante, liberal, condescendiente	-
Limitado	
Restringido	Concreto
Delimitado	
Demarcado	Concreción
Acotado	
-	Material
	Materialización

Tabla 13. *Fórmulas de uso de absoluto y de abstracción*

ÁREA	ABSOLUTO	ABSTRACCIÓN
ARTE	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Arte total (absoluto)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Arte abstracto</li> <li>• Abstracción</li> </ul>
CIENCIAS HUMANAS	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dominio absoluto</li> <li>• Gobierno absoluto</li> <li>• Poder absoluto</li> <li>• Monarca absoluto</li> <li>• Estado absoluto</li> <li>• Mayoría absoluta</li> <li>• Licencia absoluta</li> <li>• Veto absoluto</li> <li>• Presunción absoluta</li> <li>• Nulidad absoluta</li> <li>• Ablativo absoluto</li> <li>• Tiempo verbal absoluto</li> <li>• Construcción absoluta</li> <li>• Grado absoluto (adjetivo )</li> <li>• Superlativo absoluto</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pensamiento abstracto</li> <li>• Entidad abstracta</li> <li>• Idea abstracta</li> <li>• Concepto abstracto</li> <li>• Formas abstractas</li> <li>• Nombre o sustantivo abstracto</li> </ul>
CIENCIAS EXACTAS	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Magnitud absoluta</li> <li>• Alcohol absoluto</li> <li>• Brillo absoluto</li> <li>• Valor absoluto</li> <li>• Cero absoluto</li> <li>• Valor absoluto</li> <li>• Tiempo absoluto</li> <li>• Método absoluto o primario (frente a m. comparativo)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Número abstracto</li> <li>• Tipo de dato abstracto</li> <li>• Álgebra abstracta (o moderna)</li> <li>• Objeto abstracto</li> </ul>



Tabla 14. *Contraposiciones que surgen de las definiciones de absoluto y de abstracción*

DE ABSOLUTO	DE ABSTRACCIÓN
Realidad ⇔ Imaginación	Particularidad (singularidad, concreción)  ⇕  Universalidad (lo común, la esencia, el concepto)
Conocido ⇔ Desconocido o ignoto	Diferencias ⇔ Semejanzas
Cognoscible ⇔ Incognoscible	Realidad ⇔ Virtualidad
Expresable ⇔ Inexpresable o inefable	Intuición ⇔ Empirismo
Determinado ⇔ Indeterminado	Animalidad ⇔ Racionalidad
Armonía ⇔ Caos	-
Finitud ⇔ Infinitud	-
Microcosmos ⇔ Macrocosmos	-
Positivo ⇔ Negativo	-
Verdad ⇔ Falacia	Concepto, sentencia ⇔ Opinión, juicio

Tabla 15. *Contraposiciones absolutas en el arte*

<b>DUALISMOS</b> (dos absolutos contrapuestos o complementarios)	
Positivo	↔ Negativo
Blanco	↔ Negro
Color	↔ Color complementario
Estructura armónica	↔ Estructura caótica
Definición	↔ Indefinición
Misterio	↔ Evidenciación
<i>Horror vacui</i>	↔ Vacío
Microcosmos	↔ Macrocosmos
Introspección	↔ Interacción
Solipsismo	↔ Arte colaborativo

Tabla 16. *Las formas de lo absoluto en el arte*

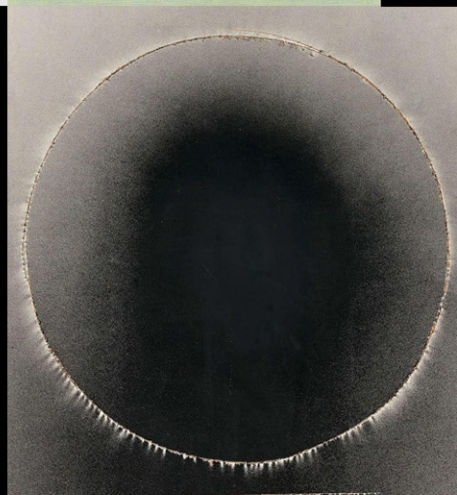
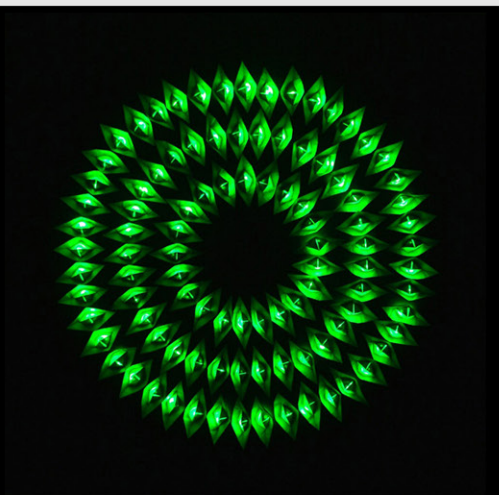
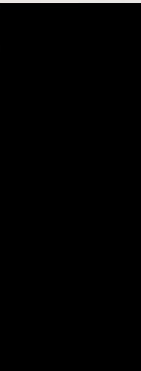
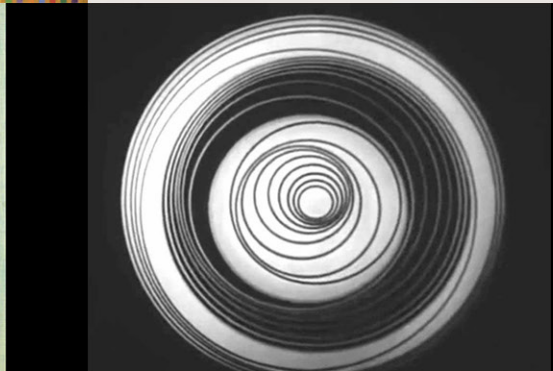
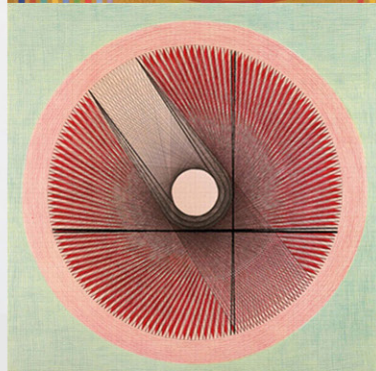
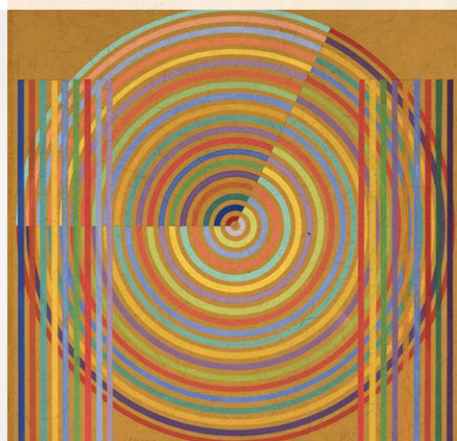
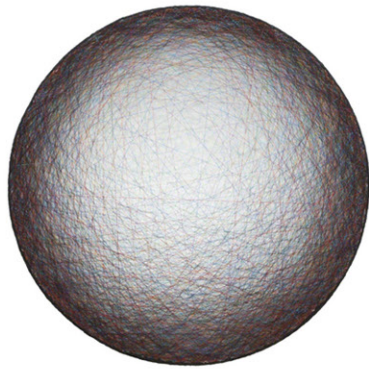
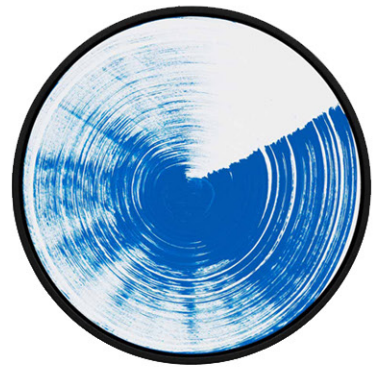
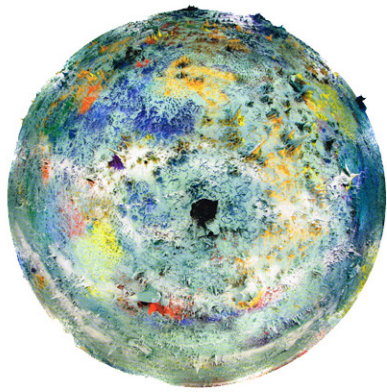
FORMAS Y CONCEPTOS	RELACIONADOS CON	
ARTE	LO ABSOLUTO (es o está...)	LA ABSTRACCIÓN (...)
Abstracción Conceptualización Pensamiento abstracto Entidad abstracta Idea abstracta Concepto abstracto Formas abstractas Nombre/sustantivo abstracto Número abstracto Álgebra, matemáticas, geometría Fundamentación Trascendencia Separación de los elementos	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Separado</li> <li>• Liberado</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Separa</li> <li>• Aísla</li> <li>• Distingue (mediante semejanza o diferencia)</li> <li>• Arrastra o tira de algo</li> </ul>
Tautologías El arte por el arte	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Independiente (existe por sí mismo)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Independiza</li> </ul>
Esencia Concepto Minimalismo Reducción, reduccionismo Alfabeto visual Formas básicas Elementalidad Claridad elemental Orden Pureza Armonía Intensificación del mensaje	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Irreductible</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Reduce (a lo esencial y a lo elemental)</li> <li>• Simplifica</li> </ul>
Libertad creativa Libertad de expresión	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Incondicionado (es causa de sí mismo)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Convierte en incondicionado (rompe las relaciones)</li> </ul>

ARTE	LO ABSOLUTO	LA ABSTRACCIÓN
Creatividad	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Condicionante (de todo lo demás)</li> <li>• Superior</li> <li>• Resuelto</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Limita (establece los límites)</li> <li>• Determina</li> <li>• Categoriza</li> </ul>
Enigma Misterio Lo ignoto Formas y figuras imposibles Intuición Inconsciencia Indeterminación Indefinición Negación Vacío Ausencia Silencio Ontología Interrogación Preguntas retóricas Preguntas acerca de la vida/muerte Preguntas acerca del sentido Simbología (forma y color) Alegoría Metáfora	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Inexpresable</li> <li>• Inefable</li> <li>• Indecible</li> <li>• Incognoscible</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Concreta</li> <li>• Define</li> </ul>
Círculo Esfera Campo de color Complejidad Totalidad <i>Horror vacui</i> Unicidad Estructuración del mensaje visual Composición Arte total El cuerpo como absoluto Creación del mundo desde cero Utopía	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Completo</li> <li>• Pleno</li> <li>• Total</li> <li>• Integral</li> <li>• Unidad (unicidad)</li> <li>• Único</li> <li>• Soberano</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Profundiza</li> <li>• Completa (por partes)</li> <li>• Integra (las partes en un todo mayor)</li> </ul>

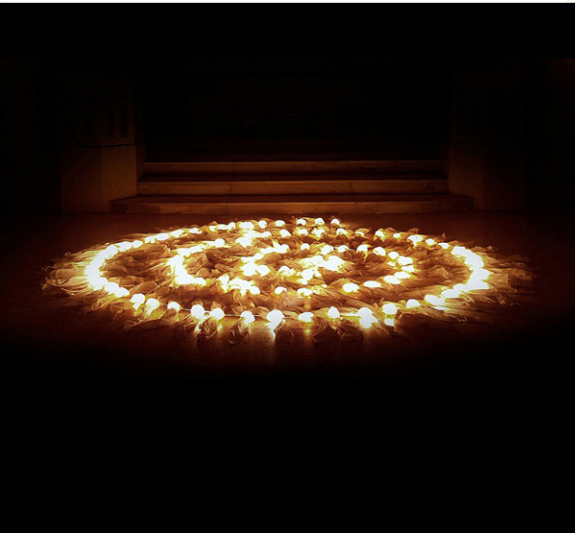
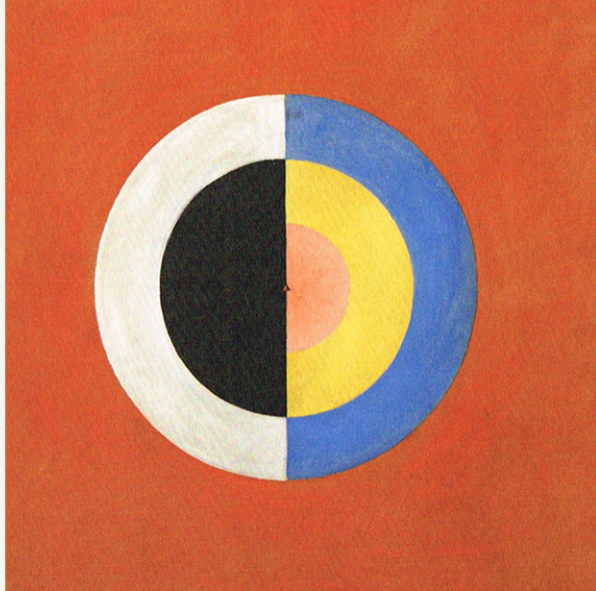
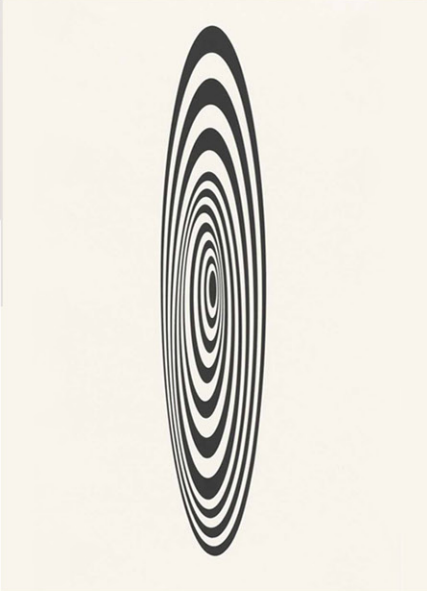
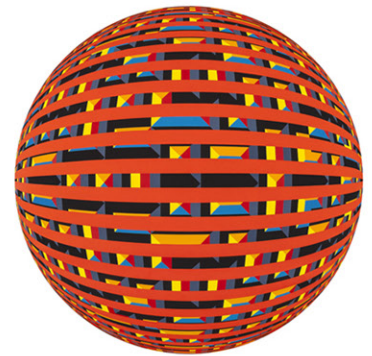
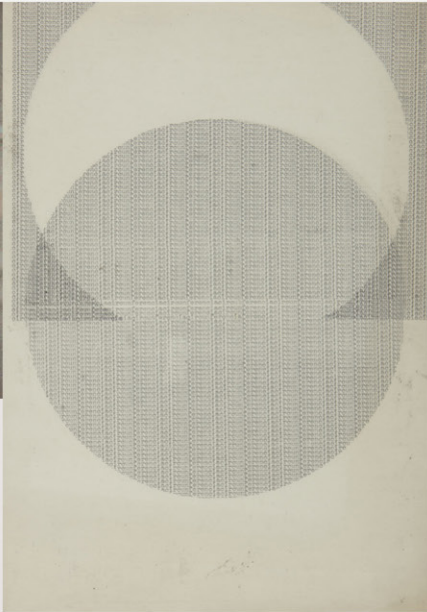
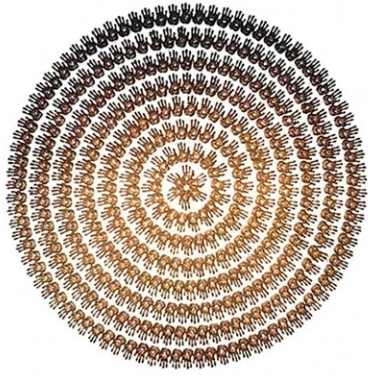


ARTE	LO ABSOLUTO	LA ABSTRACCIÓN
<p>Multiplicidad Variaciones Especulación Repetición Diversidad Reproductibilidad Multiculturalismo Transversalidad Multidisciplinariedad Transdisciplinariedad “Todo vale” Pluralismo</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ilimitado</li> <li>• Infinito</li> <li>• Eterno</li> <li>• Amplio</li> </ul>	
<p>Ampliación del concepto belleza Inmanencia Monismo Falacia sentimental Personificación Prosopopeya Hilozoísmo Universales Globalización Esencia Semejanzas Microcosmos y macrocosmos</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Universal</li> <li>• General</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Universalidad</li> <li>• Particularidad</li> </ul>
<p>Esencia Concepto Abstracción Reducción Idealización Separación de los elementos Detención del tiempo Instante eterno Contemplación Meditación Reflexión Arte abstracto Arte intelectual Arte como idea Idealismo Conceptualismo Conceptualización Ritualidad Liturgia</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Idea</li> <li>• Concepto</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Idealiza</li> <li>• Conceptualiza</li> <li>• Concentra</li> <li>• Suspende el tiempo (contemplación, enajenación, meditación)</li> </ul>

ARTE	LO ABSOLUTO	LA ABSTRACCIÓN
<p> Conocimiento sensible  Imágenes arbóreas  Imágenes rizomáticas  Realidad aumentada  Mapas mentales  Hipervínculo  Racionalismo  Intuicionismo  Álgebra, matemáticas, geometría  Conceptualismo  Trascendencia (de la materia y de la forma, más allá de la realidad sensible)  Proceso  Experiencia  Experimentación  Arte performativo  Proceso </p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Omnisciente</li> <li>• Omnicomprensivo</li> <li>• Rizoma</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Conocimiento particular</li> <li>• Conocimiento exacto</li> <li>• Razón</li> <li>• Entendimiento</li> <li>• Mente</li> <li>• Intelecto</li> <li>• Teoría</li> <li>• Lógica</li> <li>• Metodología</li> <li>• Árbol</li> <li>•</li> </ul>
<p> Desvelamiento de la verdad  Revelación de la verdad  Evidenciación de una realidad  Denuncia de una realidad  Realidad virtual  Verdad personal  Verdad interior  El gesto  La luz </p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La Realidad</li> <li>• La Verdad</li> <li>• La Certeza</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Analiza la realidad</li> <li>• Determina la verdad</li> <li>• Determina la certeza</li> </ul>











**Figura 123.** (PÁG. ANTERIOR)  
Collage de varias imágenes. Según se indica en el esquema superior las imágenes corresponden a:

1. Miquel Barceló, mural para la cúpula de la Sala de los Derechos Humanos y de la Alianza de las Civilizaciones del Palacio de las Naciones de Ginebra, 2008.

2. Olafur Eliasson, *Experimento de color nº 57*, 2014.

3. Claudia Comte, *Gire y deslice 40, cyan*, 2017.

4. Richard Long, *Círculos de mano de barro*, 1989.

5. Bridget Riley, *Resplandor I*, 1962. Galería Nacional de Escocia, 2017.

6. Younes Rahoun, *Fakhar*, 2015.

7. Emil Lukas, *Bola de agua #1567*, 2017. Galería Hosfelt, San Francisco.

8. Helen Frankenthaler, *Día uno*, 1987.

9. Sol LeWitt, *Dibujo en la pared #1180*, 1961.

10. Karin Miller, *Ox Wagon Safari*, de la serie *Mandalas*, 2009.

11. Elena Asíns, *Sin título ("Circunferencia")*, 1968-69. Colección de la artista.

12. Adam Szentpétery, *Deformación I*, 2007.

13. Claudia Comte, *Grand Ronk 2*, 2013.

14. Eusebio Sempere, *El reloj*, 1966. Familia Merino Guereño.

15. Bruce Nauman, *Sin título (Círculo de manos)*, 1996. Galerías Nacionales de Escocia.

16. Emma Kunz, *Dibujo nº 020*, 1939. Centro Emma Kunz, Würenlos.

17. Marcel Duchamp, Man Ray y Marc Allégret. *Anémic Cinéma* (clip del video), 1926. Película experimental en la que se muestran giros en espiral de dibujos animados (a

los que Duchamp llamó *rotoreliefs*) alternados con juegos de palabras.

18. Anish Kapoor, *Sombra II*, 2008.

19. Bridget Riley, *Sin título (Imagen ovalada)*, 1964. MoMA, Nueva York.

20. Hilma af Klint, *El cisne, nº 17, grupo IX/SUW/UW*, 1915.

21. Younes Rahoun, *Markib-Zahra*, 2006.

22. Jean Degottex, *Horsphere Arrache IV*, 1967. Colección particular, Suiza.

23. Julio Le Parc, *Continuel lumière cylindre*, 1962-2016.

24. Younes Rahoun, *Subha*, 2004.

25. José María Yturralde, *Aeon*, de la serie *Enso*, 2017.

26. Olafur Eliasson, *Tus expectativas glaciales*, 2012. Vistas de la intervención en Kvadrat, Ebeltoft (Dinamarca) en 2012.

## **CAPÍTULO 4**

# **DOS CAMINOS: ARTE Y FILOSOFÍA**



## EL TELOS DE LA FILOSOFÍA

La tradición filosófica se presenta a sí misma como una ciencia total. Amalgama de cualesquiera otras disciplinas, se distingue en su hacer -con independencia del camino elegido por cada filósofo- por la infatigable persecución de un conocimiento perfecto, absoluto, enteramente fundamentado. El conocimiento de todas y cada una de las cosas, ya sean estas grandes o pequeñas.

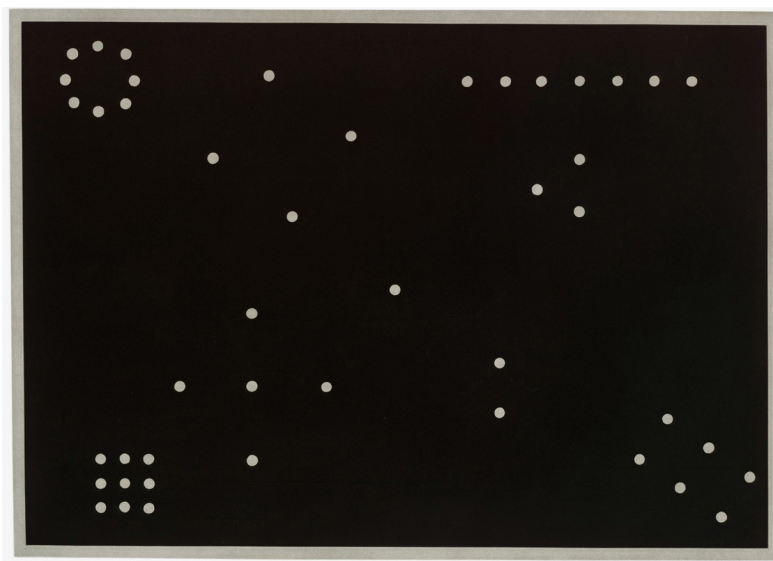
La Filosofía cuestiona la composición, el funcionamiento y el sentido de la realidad, así como la realidad misma. Aspira a la resolución de cada uno de sus pormenores, para lo que habrá de aplicarse en la elaboración de sistemas que abarquen la totalidad, que den respuestas integrales, de modo que todos los elementos funcionen en un conjunto radicalmente coherente.

Su naturaleza es absoluta no sólo porque no conoce límites respecto al objeto de la pregunta o a la exigencia de la respuesta: la validez de esta respuesta ha de ser universal y no estar sujeta a condición alguna. En una suerte de competición, los sistemas filosóficos se suceden unos a otros, mejorando el próximo al anterior. En esta carrera la meta es, como ocurre en cualquier otra disciplina científica, el progreso del conocimiento. Hoy las personas entendemos que el conocimiento, para adquirir legitimidad, debe demostrarse científicamente. Así la filosofía trata no ya del conocimiento posible, sino del conocimiento puro, fehacientemente demostrado: de la certeza. Lo absoluto de las preguntas obliga a la obtención de respuestas absolutas.

La filosofía es la ciencia del conocimiento adquirido mediante el discurrir del pensamiento razonado. Pensar es abstraer, abstraer es llevar al extremo (separar, arrastrar). Al filosofar, llevamos al extremo el propio pensar, en el deseo de conocer y explicar absolutamente todo. La filosofía, como ciencia del pensar, aspira al saber total.



Al conocimiento omnímodo y omnisciente. Este conocimiento científico necesita organizarse en estructuras sistemática para poder abarcar explicaciones totales en las que todo encaje. Los sistemas, una vez confirmados, se convierten en modelos con capacidad no solo explicativa sino también predictiva.



La filosofía se ocupa de lo fundamental y se pre-ocupa de lo accidental. Sus preguntas son teleológicas, se interesan por las causas finales de las cosas, y por el camino se detiene a desnudar prenda a prenda cada una de esas cosas, halando hilos infinitos que le conducen a otro lugar aún más lejano o más profundo, si se prefiere.

La curiosidad filosófica es insaciable. Pero ¿qué espera obtener? ¿A dónde pretende llegar exactamente? ¿Cuál es el telos de la pregunta filosófica, su finalidad, su objetivo, su propósito? Haciendo un razonamiento en modo absoluto ¿existe una pregunta que reúna a todas las demás preguntas, una pregunta final?

**Figura 124.** Mel Bochner, *Reglas de Inferencia*, 1974. MoMA, Nueva York.

Sí la hay, al menos en la filosofía tradicional: el problema del *ser*. Una inmensa mayoría de pensadores coinciden en

considerar que es la preocupación esencial de la filosofía de todos los tiempos.

La pregunta filosófica es por tanto una pregunta ontológica. Como es de suponer, la pregunta por el ser no puede ser respondida en un sentido unívoco ni mucho menos determinante. Son múltiples las significaciones de este concepto que podemos encontrar a lo largo de la historia, pues muchas son sus interpretaciones y muchos las dificultades que surgen en su formulación:

En primer lugar, se plantea el problema de cuáles son las expresiones que el término español *ser* (y los vocablos de las lenguas modernas *être*, *Being*, *Sein*, *essere*, etc.) traduce ... A veces, en efecto, se entiende el ser como la esencia; a veces, como la existencia; a veces, como el ente; a veces, como la substancia. Sin que neguemos la legitimidad de algunas de estas interpretaciones, destacaremos, no obstante, el obvio hecho de que cada uno de los citados conceptos tiene, como hemos visto en los vocablos correspondientes, definiciones que no coinciden siempre con las que pueden darse de la noción de ser. Por consiguiente, es conveniente en un principio suponer que esta noción es distinta de cualquier otra. Y esto es, en efecto, lo que han pensado todos los filósofos (por lo menos los filósofos 'tradicionales') para quienes el problema del ser es no solamente un problema auténtico, sino el problema capital de la filosofía (Ferrater, 1965, p. 652).

Con el deseo de no extender la explicación de un concepto cuya complejidad excede el campo de conocimiento de esta investigación, baste decir que en filosofía el ser refiere a la realidad. Las preguntas a este respecto son acerca de su naturaleza, del porqué de la existencia y de las transformaciones de las cosas que la componen. La gravedad de estas preguntas convierte a la filosofía en la ciencia más ambiciosa de todas, la ciencia absoluta, pues no es difícil demostrar en qué medida la descripción de sus intereses y atributos son coincidentes con la noción de absoluto. La filosofía pretende y persigue el conocimiento

total, completo, de todo, sobre todas las cosas, sin límites cuantitativos ni cualitativos.

Aspira a su vez a alcanzar la perfección tanto en el método como en el resultado, y en este sentido la pureza -en los planteamientos, en las soluciones- juega un importante papel contribuyendo a descartar contaminaciones (impurezas) en su metodología, imponiendo la coherencia extrema en cada una de las cuestiones que se plantea. La filosofía anhela un saber superior, universal, ilimitado, que, como lo describió el filósofo Miguel García-Baró, se desenvuelve “sin atender a la limitación del filósofo” (1993, p. 15).

La filosofía desea construir un saber independiente y desea hacerlo desde una independencia total donde la objetividad alcance su grado máximo. María Zambrano concretó este deseo en la necesidad del “desprendimiento de lo individual”, así la mirada filosófica se dirige hacia “Dios, la naturaleza, el conocimiento, la universalidad” (2000, p. 82). El pensar filosófico se caracteriza también por su cualidad incondicionada pero a su vez condicionante, pues el conocimiento verdadero, si se alcanza, ha de determinar por fuerza el comportamiento posterior desde la ética y la moral.

El conocimiento absoluto pretende encontrar la Verdad con mayúsculas, la Verdad absoluta, final, que como tal ha de imperar y ha de conducirnos a la libertad. Su estricta radicalidad le compromete a la demostración fehaciente de sus afirmaciones, lo que lo caracteriza, en palabras de García-Baró, como un “conocimiento absolutamente fundamentado” (García-Baró, 1993, p. 17). Cualquier afirmación o acercamiento al conocimiento que no respete esta ley nuclear de la fundamentación absoluta, queda de inmediato desactivada como vía de conocimiento. La filosofía se erige como la “teoría que, convencida de su consistencia perfecta, desenvuelve en su totalidad la superación del escepticismo gnoseológico (equivalente

65

Ambas posturas niegan la posibilidad del conocimiento, el escepticismo afirmando ‘que la verdad no existe, o que, si existe, el ser humano es incapaz de conocerla’ y el nihilismo desde ‘la negación de un fundamento objetivo en el conocimiento y en la moral’ (RAE, 2014).

del nihilismo metafísico)<sup>65</sup>” (García-Baró, 1993, p. 32), es decir, como un sistema que aniquila la posibilidad de la duda.

En esta circunstancia el pensamiento de María Zambrano exploró senderos alternativos hacia un saber que sentía secuestrado por la razón. Transitó para ello no solo las vías del intelecto, también las veredas del sentir. Así lo hace en su obra *Hacia un saber sobre el alma* (2000), germen de su conocida razón poética. La razón poética es una metodología de conocimiento que pretende la comprensión unitaria y sintética de la realidad. Para ello se vale de instrumentos que como la intuición y la imaginación tienden puentes entre filosofía y poesía.



**Figura 125.** Olafur Eliasson, *En la vida real* (detalle), exposición programada para el 11 de julio 2020 en la Tate Modern, Londres.

Para Zambrano la consideración de la filosofía “en su forma pura y sistemática” (p. 71) es un rasgo característico de la apreciación contemporánea de la misma. Este modo de proceder, explica, fue en realidad desarrollado exclusivamente durante los siglos XVII y XVIII aunque



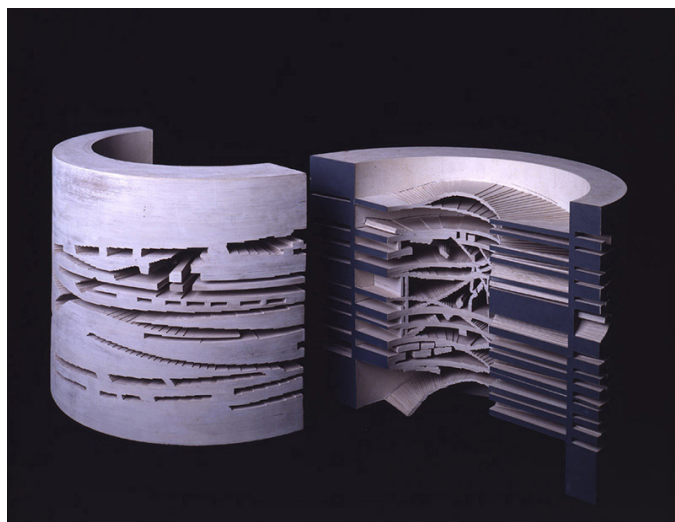
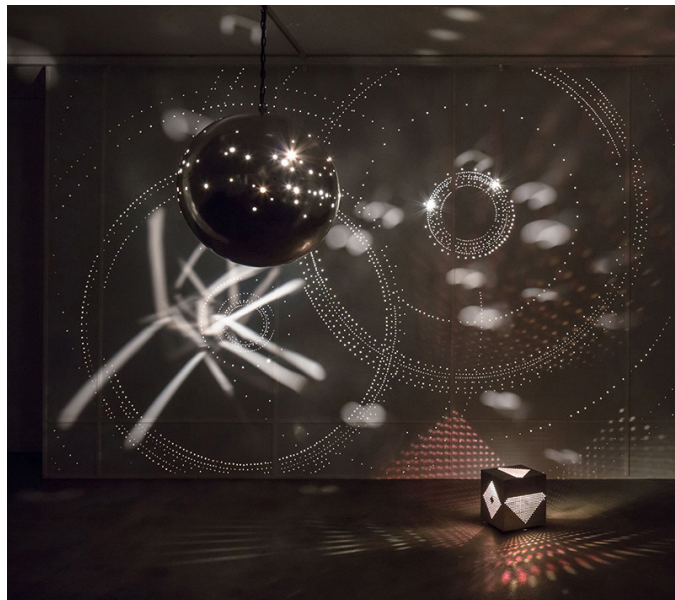
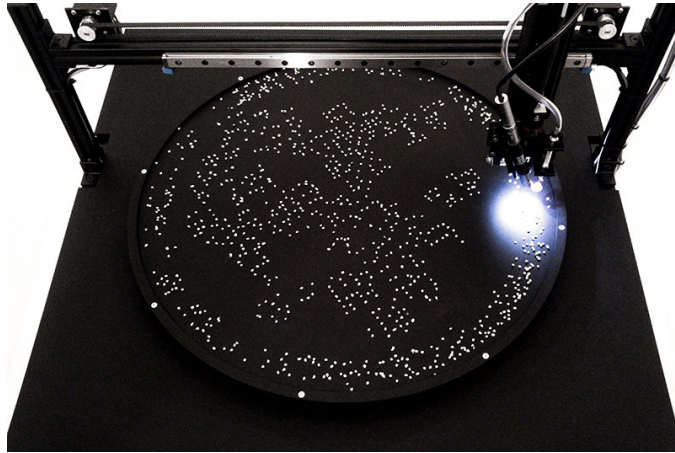
ha pasado a la historia como la forma “vencedora”. Este primer puesto le corresponde en la citada carrera hacia el progreso en que se embarcó la humanidad desde que iniciara la Revolución industrial. Hasta ese momento el pensamiento se había desenvuelto con naturalidad en géneros menos estrictos como son las Confesiones, las Guías, las Meditaciones, los Diálogos, las Epístolas, los Breves Tratados o las Consolaciones, según ejemplificó Zambrano (p. 71). La estrategia de la sistematización con la que en muchas ocasiones seguimos hoy identificando el pensar filosófico “ha simplificado el campo de nuestra cultura occidental al hacerla consistir nada más que en sus formas vencedoras en el último periodo, en los siglos llamados barrocos y que parecen ser los *clásicos*” (p. 73).

Todo ello añadió un tono belicoso al discurso filosófico, o al menos, según la autora, al europeo, ya que “anteriormente Europa no tenía ese matiz agresivo, esa unidad compacta y, sobre todo, la conciencia de su originalidad” (p. 73). Una originalidad que parece fundamentarse en la asimilación por parte de todas las ramas del saber del paradigma del conocimiento científico, asegurándole su preeminencia mediante el desprestigio de cualquier otra alternativa de conocimiento que no responda a la experiencia de la especulación racional.

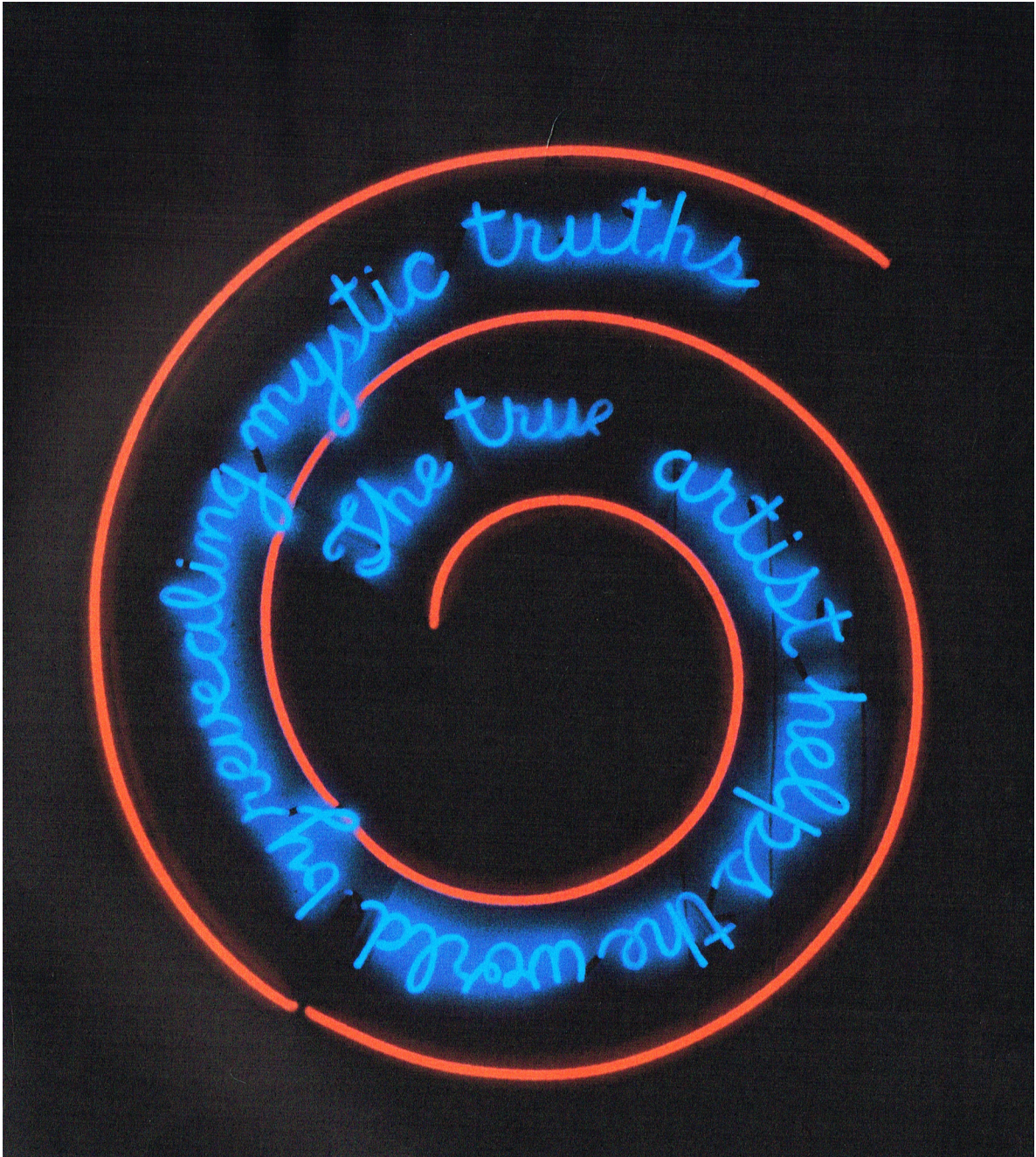
**Figura 126.** (PÁG. DRCHA. SUP.)  
Ralf Baecker, *Diseño de memoria de acceso aleatorio*, 2016. Pieza exhibida en la exposición DIA-LOGOS. Ramon Llull y el Ars Combinatoria celebrada entre el 7 de marzo y el 5 de agosto de 2018 en el ZKM (Centro de Arte y Medios de Comunicación de Karlsruhe) en Alemania.

**Figura 127.** (PÁG. DRCHA. MED.)  
Otto Piene, *Light Ballet*, 2017. Pieza exhibida en la exposición DIA-LOGOS. Ramon Llull y el Ars Combinatoria, ZKM, Alemania.

**Figura 128.** (PÁG. DRCHA. INF.)  
Daniel Libeskind, *Casa virtual-Modelo*, 1997. Pieza exhibida en la exposición DIA-LOGOS. Ramon Llull y el Ars Combinatoria, ZKM, Alemania.







## EL TELOS DEL ARTE

Los cambios experimentados por la sociedad de los últimos siglos provocaron, con especial intensidad durante el Romanticismo, que la verdad de la filosofía desplazara a la verdad de la religión. Ambas, filosofía y religión, confluyeron en su necesidad de dar respuesta a un absoluto. De modo que entrelazaron sus caminos, pues las dos esperaban arribar al mismo puerto. De la religión se tomó el misterio de la creación, fruto de la voluntad y libertad divinas; de la filosofía, la consideración de la existencia humana (la existencia individual) como fundamento de la realidad. Los filósofos encajaron, unieron o transfundieron ambas, religión y metafísica, religión y razón, en una sola explicación coherente.

Esta descripción corresponde a la manera en que María Zambrano dibujó en su admirable *Filosofía y poesía* (2001) un periodo cultural, el romántico, singularmente filosófico. El Romanticismo se desarrolló aproximadamente entre los años 1770 y 1850 y aunque su influencia se desplegó por toda Europa, tuvo especial incidencia en los lugares en los que surgió originariamente, Alemania y Reino Unido. Las ideas románticas establecieron una estrecha relación con la corriente filosófica idealista alemana de la que fueron figuras clave Kant, Fichte, Schelling y Hegel. Es en torno al pensamiento de estos cuatro filósofos que Zambrano elaboró su argumentación.

Entender las motivaciones de artistas y pensadores de la época romántica es un elemento clave para comprender la contemporaneidad. Zambrano propuso aunar la búsqueda idealista, que comprendía no solo a los filósofos sino a los artistas, bajo el nombre de Metafísica de la Creación. Las pretensiones de la filosofía de ese periodo histórico fueron tan elevadas, quisieron adentrarse de un modo tan profundo en el conocimiento de las cosas que aspiraron a alcanzar la raíz misma de la ciencia. Pero “llegar a la fundamentación del conocimiento”, dice la pensadora, “es

**Figura 129.** Bruce Nauman, *El verdadero artista ayuda al mundo revelando verdades místicas*, 1967. Philadelphia Museum of Art.



tanto como saber de las cosas lo que se sabría si se las hubiese creado” (p. 76). De esta suerte, la ocupación filosófica se adentra en los terrenos de la creación. Pero no de cualquier creación, pues se identifica a sí misma nada menos que con la Creación Divina.

El conocimiento del ser humano fue entonces el conocimiento absoluto, en el sentido de que el hombre se erige en fundamento de cuanto conocemos, “del ser de las cosas”. Es la medida de todas las cosas pues todas las cosas se miden desde él. El ser humano es “el sujeto de un conocimiento fundamentador”. Pero llegados a ese punto Zambrano se pregunta: “¿al hombre mismo quién ha de determinarle, en dónde hallar su fundamentación?” (p. 77).

Avanzando otro paso más en su razonamiento, la filosofía responde a este interrogante con la ayuda de Kant y de sus teorías acerca de la autonomía de la conciencia. Para Kant, la autonomía viene a ser el modo en que se toman las decisiones, basándose en la voluntad. Según esto, el ser humano tiene la capacidad de determinarse a sí mismo según sus propias facultades. De manera que el autoconocimiento convierte al ser humano en el creador de sí mismo.

El hombre es su propio dios, y como tal posee atributos absolutos: sus capacidades son ilimitadas -así nos lo hacen parecer la técnica y la tecnología-, es libre, incondicionado, condicionante de todo lo demás, único, autónomo, completo en sí mismo. Es por todo ello que Zambrano califica este programa filosófico de religioso. Con él las exigencias cristianas quedan enlazadas con las pretensiones filosóficas aún más estrechamente de lo que ya habían estado antes. Cuentan ahora con la razón, la única que puede legitimar a la verdad.

Es de lo más acertado entonces hablar, como hizo Zambrano, de una metafísica de la creación. De la crea-

ción del hombre a manos del hombre. Una metafísica de la voluntad y de la libertad que cumple los anhelos más profundos del ser humano: “el hombre quería ser. Ser creador y libre. Y seguidamente: ser único” (p. 78). La creación es una acción y un efecto. Es voluntad de dar forma. Y es aquí donde el arte se eleva en revelador de las más puras -y absolutas- verdades.

En el arte se manifiesta la forma de lo absoluto, forma que revela las verdades ocultas. El arte concreta las ideas absolutas (las cosas en sí) en forma de modelos ideales, o arquetipos, alcanzando la identidad absoluta en la unión del ser: materia y espíritu, naturaleza, uno y lo otro.

El arte consigue ir incluso más allá que la filosofía. Para explicarlo Zambrano empleó las palabras del historiador alemán Heinz Heimsoeth en *La Metafísica Moderna*: “Las ideas que la filosofía sólo consigue interpretar en el sistema abstracto hácese objetivas por medio del arte como almas de cosas reales” (como se citó en Zambrano, 2001, p. 79). Así interpretado el arte ocupa un lugar privilegiado y esencial, ciertamente imprescindible. Es el instrumento sustancial de la metafísica, con el que esta puede revelar sus verdades. “No podía darse reivindicación más profunda, más total del arte, desde la Filosofía”, concluyó la filósofa.

De este modo filosofía y poesía se fundieron en el sentir romántico, hermanadas en su radicalidad absoluta, pues “son igualmente extremistas, y no aspiran a lo absoluto porque se creen ya dentro de él” (p. 79). La labor de los artistas pasaba por trascender toda realidad mundana para así revelar al mundo las verdades divinas.

Su tarea se presentó enorme, ilimitada, infinita: “tienen que crear el universo” (p. 80), sostuvo Zambrano. Lo hicieron a través de sus universos personales. Como dioses de su propio mundo crearon los cielos y la Tierra. Y también a imagen de Dios, los artistas románticos crearon

## 66

Adolph Dietmar Friedrich Reinhardt (1913-1967) fue un pintor neoyorquino. Además de su obra plástica, Reinhardt escribió numerosos textos en torno al arte y la creación artística que fueron recopilados por Barbara Rose ejerciendo una gran influencia en la teoría artística sobre el arte abstracto y conceptual.

## 67

Traducción de la autora. El texto original es como sigue: "The one thing to say about art is that it is one thing. Art is art-as-art and everything else is everything else. Art-as-art is nothing but art. Art is not what is not art". Según indica Barbara Rose este texto apareció por primera vez en la revista *Art International* en diciembre de 1962.

desde la nada. Así la mimesis, esa mentira que servía para representar la verdad, dio paso a las imágenes interiores, la verdad desnuda del artista. La verdad personal. O si se prefiere, la verdad de las personas.

Tal vez en esta concepción absoluta del arte o del arte como absoluto puede encontrarse la razón por la que resulta tan complicado definirlo. He insistido en varias ocasiones en que al tratar de definir lo absoluto el pensamiento contemporáneo tiende a considerar esta tarea como un imposible. Esto se debe a la naturaleza indeterminada de lo absoluto: si no tenemos modo de determinarlo, no podemos expresarlo ni tampoco comunicarlo. Solo es posible concretar aquello que no es lo absoluto y así, la descripción de lo absoluto se enreda en un razonamiento circular (uróboros) por el cual lo absoluto solo puede ser lo absoluto.

Esta definición tautológica es comparable a la que con frecuencia resulta de la aproximación al significado del concepto *arte*. Me detengo para comenzar en una reflexión muy conocida del artista neoyorquino Ad Reinhardt<sup>66</sup>: "Del arte solo puede decirse una cosa. El arte es arte como arte y todo lo demás es todo lo demás. El arte como arte no es más que arte. El arte no es lo que no es arte" (Rose, 1991, p. 53)<sup>67</sup>.

En la medida en que el arte es arte como arte, el arte se desprende de todo lo demás. Todo lo demás, dice Reinhardt, es todo lo demás. Al ser independiente de todas las otras cosas, del arte solo podrá hablarse desde el arte. La cualidad de absoluto le garantiza esta autonomía, gracias a la cual lo único que puede condicionar al arte es el mismo arte. El arte goza de sus propias reglas. Su sentido se cumple en ese mismo contexto. Su verificación o, mejor, su legitimación -por usar un término muy en boga en la actualidad- no demanda métodos de análisis empíricos ni de ningún otro tipo. Para ser legitimado solo necesita existir.

68

Traducción de la autora. El texto original es como sigue: "The one work for a fine artist, the one painting, is the painting of the one-size canvas – the single scheme, one formal device, one color-mono-chrome, one linear division in each direction, one symmetry, one texture, one free-hand brushing, one rhythm, one working everything into one dissolution and one indivisibility, each painting into one overall uniformity and non-irregularity. No lines or imaginings, no shapes or composings or representations, no visions or sensations or impulses, no symbols or signs or impastos, no decoratings or colorings or picturings, no pleasures or pains, no accidents or ready-mades, no things, no ideas, no relations, no attributes, no qualities – nothing that is not of the essence. Everything into irreducibility, unreproducibility, imperceptibility. Nothing 'util,' 'manipulatable,' 'salable,' 'dealable,' 'collectible,' 'graspable'. No art as a commodity or a jobbery. Art is not the spiritual side of business".

Ocurre que solo cuando el arte trata de definirse desde parámetros técnicos pueden utilizarse terminologías con un mayor grado de concreción. No funciona así cuando se trata de indagar en su telos, en su íntima razón de ser, en el sentido y significación finales del arte. En ese caso las explicaciones pierden forzosamente la concreción y el lenguaje de la abstracción se evidencia más adecuado, pues de lo que hablamos finalmente es de un concepto absoluto. Así describe Reinhardt el trabajo artístico:

El único trabajo para un buen artista, el único cuadro, es la pintura del lienzo de una sola medida -el esquema único, un dispositivo formal, un color monocromo, una división lineal en cada dirección, una simetría, una textura, una pincelada libre, un ritmo, uno trabajando todo en torno a una disolución e indivisibilidad, cada cuadro dentro de una uniformidad global sin irregularidad. Sin líneas o imaginaciones, sin figuras o composiciones o representaciones, sin visiones o sensaciones o impulsos, sin símbolos o signos o empastes, sin decoraciones o coloreados o imaginaciones, sin placeres o dolores, sin accidentes o *ready-mades*, sin cosas, sin ideas, sin relaciones, sin atributos, sin cualidades, nada que no sea esencial. Todo en torno a la irreductibilidad, la irreproducibilidad, la imperceptibilidad. Nada 'utilizable', 'manipulable', 'vendible', 'desechable', 'coleccionable', 'comprensible'. No el arte como mercancía o charlatanería. El arte no es el lado espiritual de los negocios (Rose, 1991, p. 56)<sup>68</sup>.

Un arte sin accidentes, sin relaciones, sin atributos, ajeno a cualquier realidad que no sea él mismo. Un arte irreductible. Un absoluto en el que no caben tampoco las ideas, porque él mismo es la idea en modo absoluto. La identidad del arte se ha construido aquí partiendo del principio ontológico de identidad, por el que una cosa es igual a sí misma. Como consecuencia el arte es el arte del mismo modo en que lo absoluto es lo absoluto: imposible de expresar o comunicar, la lógica del razonamiento solo puede girar en torno al concepto, pero nunca alcanzarlo de pleno.



## 69

El artículo original apareció en la mítica revista británica *Studio International* bajo el nombre “Art After Philosophy” en octubre de 1969. El texto que utilizamos aquí lo recoge Gregory Battcock en 1977 en el libro *La idea como arte. Documento sobre arte conceptual*, una extraordinaria recopilación de textos que en su momento fueron publicados en revistas como la citada *Studio International* y otras como *Arts Magazine* y *Art Forum*.

## 70

Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) fue un filósofo francés cuyo pensamiento estuvo muy influido por la fenomenología de Edmund Husserl.

Obsérvense las palabras con que el artista conceptual Joseph Kosuth concluyó la primera parte de su famoso texto de 1969 al que tituló “El arte después de la filosofía”<sup>69</sup>. Para Kosuth, el arte viene a relevar el papel que hasta entonces habían ocupado la filosofía y la religión:

En este periodo de la humanidad, el arte puede ser, después de la filosofía y la religión, una de las empresas que satisfaga lo que en otras épocas se hubiesen llamado “las necesidades espirituales del hombre”. O, por decirlo de otro modo, podría ser que el arte tratase análogamente del estado de cosas “metafísicas” que la filosofía tenía que tratar mediante afirmaciones. Y la fuerza del arte es, precisamente, que incluso la frase anterior es una afirmación que no puede ser verificada por el arte. El único objetivo del arte es el arte. El arte es la definición del arte (Battcock, 1977, p. 73).

Kosuth ratificó la postura de Reinhardt en cuanto a los términos absolutos del arte. Pero, a pesar de afirmar que su único objetivo es él mismo, sí le otorgó una participación en la vida mundana: el arte viene a saciar el ansia espiritual del ser humano, dado que tanto la filosofía como la religión ya no cubren esa función. El arte tiene, pues, si no otro objetivo, sí otras capacidades que lo vinculan a la realidad ajena a él. La diferencia respecto a la filosofía está precisamente en que el arte no necesita afirmar nada de un modo absoluto. Tampoco exige ni le es exigida la verificación o demostración científica que tenía aprisionada a la filosofía. El arte tan solo se afirma a sí mismo. Goza de una libertad singular, pues es tan independiente en su búsqueda que no necesita rendir cuentas ante nada ni a nadie ni está obligado a seguir ninguna lógica.

Merleau-Ponty<sup>70</sup> hizo la siguiente reflexión en su ensayo *El ojo y el espíritu* (2013): “Del escritor y del filósofo se solicita consejo y opinión, no se admite que tenga el mundo en suspenso, se quiere que tomen postura, no pueden declinar las responsabilidades del hombre que usa la palabra” (pp. 19-20). La trayectoria de Merleau-Ponty está sin embargo ligada a la fenomenología, corriente

## 71

Merleau-Ponty se refiere en este caso al pintor, pero su razonamiento es aplicable hoy a cualquier tipo de artista.

que como expliqué pretende vislumbrar la realidad de las cosas mismas mediante un ejercicio radical de suspensión del juicio. Sus palabras traslucen una crítica a la atadura que la filosofía se ha impuesto, pues es precisamente su compromiso con la palabra lo que le impide “poner el mundo en suspenso”. La metodología cientificista convirtió la filosofía en algo pasivo (desde un punto de vista físico), un sistema por el cual la percepción se produce exclusivamente desde la razón y su lógica deductiva. En su desarrollo los razonamientos se pliegan sobre sí mismos hasta formar un todo compacto.

Este tipo de pensamiento filosófico cientificista estableció con todo ello un compromiso enorme con la palabra, ya que la empleó como palabra científica y en consecuencia, exacta. Una palabra precisa, de significado claro, inequívoco y riguroso que exige coherencia. Que sirve para mostrar y demostrar hasta las últimas consecuencias. La palabra *demostrar* posee una intensidad mayor que *mostrar* gracias al prefijo *de-*, que refuerza su significado e indica que la demostración es completa pues se realiza de arriba abajo. Tan exhaustivo recorrido no deja espacio para el misterio. Y esto ha de conducirle a conclusiones que indiquen con claridad meridiana el camino correcto que se ha de tomar. Por ejemplo, el camino del Progreso.

La palabra científica es portadora de verdad, de verdad demostrada (científicamente). Esto hace que ante sus afirmaciones no haya lugar para la réplica. Como ocurre con los dogmas religiosos, cuestionar sus principios -como por ejemplo, el principio por el cual el destino del ser humano está ligado al progreso- supone una grave herejía. La mirada inquisitiva del ser humano, deseoso de conocer, se torna inquisidora cuando se siente dueño y señor del conocimiento.

En contraposición, la percepción artística se despliega en una amplia red de significados sugeridos, de posibilidades abiertas. El artista<sup>71</sup>, para Merleau-Ponty, se siente libre

del todo ese peso con el que carga el filósofo: “El pintor es el único que tiene derecho a mirar todas las cosas sin tener ningún deber de valorarlas. Se diría que ante él las consignas del conocimiento y de la acción pierden su virtud” (2013, p. 20). Si advertimos el modo en que el artista conoce, podemos constatar que lo hace a través del proceso de creación. Pues la creación comienza en el acto de mirar, incluso en el de pensar o imaginar sin mirar a cosa alguna. Se trata además de una percepción activa de la que participan no solo la razón sino todos los demás sentidos. Sentimos con los sentidos y el arte nos ha de hacer sentir.

Del arte se espera una capacidad evocadora que conjugue singularidad y universalidad. Aspira a ser universalmente comprensible pero a la vez lo suficientemente sugerente como para que cada persona pueda interpretarlo de un modo personal. La imagen, la música o el sonido, la palabra poética, son todos elementos abstractos pero abiertos a la múltiple interpretación. Se dirigen no solo al intelecto, sino también a otras maneras de percibir relacionadas con el sentir, que son por tanto más personales y aborrecen ser categorizadas. La ciencia rechaza el error y por consiguiente evita cometerlo. El arte puede incluso inspirarse en él. ¿Qué puede haber, ciertamente, más humano, más hermosamente humano, que el error?

De las palabras anteriormente citadas de Kosuth se desprende otra idea que complementa esta reflexión en torno al arte. Para Kosuth el discurso filosófico se había ahogado en sí mismo, perdido en sus razonamientos sin fin y en la necesidad de dar respuestas. Y esto lo diferencia del arte. En otro fragmento del artículo arriba citado, continúa insistiendo en la idea de la diferenciación entre filosofía y arte:

En una época en que la filosofía tradicional es irreal debido a sus presuposiciones, la habilidad del arte por existir dependerá no sólo que *no* cumpla un servicio –como distracción,

## 72

El propio Kosuth aclara seguidamente que no quiere que esta expresión sea interpretada al pie de la letra.

como experiencia visual (o de otro tipo), o como decoración—que es algo que puede ser fácilmente emprendido por la cultura kitsch y la técnica, sino también de su capacidad de mantenerse viable no asumiendo una posición filosófica; pues el carácter único del arte estriba en su capacidad de permanecer por encima de los juicios filosóficos. Es en este contexto que el arte tiene ciertas similitudes con la lógica, las matemáticas y, también, con las ciencias. Pero mientras estas otras empresas son útiles, el arte no lo es. Evidentemente, el arte solo existe por el arte (Battcock, 1977, p. 73).

No parece que la Filosofía satisfaga para Kosuth las pretensiones que la impulsan, hasta el punto de considerarla acabada, parte del pasado de la humanidad, al igual que la religión. El Arte, armado con las cualidades que hemos descrito, ofrece en cambio oportunidades nuevas a la necesidad espiritual del ser humano. El (supuesto) “fin de la filosofía”<sup>72</sup> supone para Kosuth el comienzo del arte (p. 62).

Visto con los ojos de hoy resulta difícil negar que el arte, más que reemplazar a la filosofía, haya asumido él mismo una posición filosófica. Y lo ha hecho manteniendo un esquema semejante al que antes que él ya adoptó la filosofía: el esquema continuista del paradigma científico. Precisamente Kosuth fue un destacado pionero y representante del arte conceptual. Conceptualizar, según explica la Academia, es ‘reducir algo a un concepto o representación mental’. Ese es el pilar básico de los razonamientos científicos y filosóficos. La hermandad entre concepto y arte es la hermandad entre arte y filosofía.

¿Qué es lo que distingue entonces al Arte de la Filosofía o de la Ciencia? Kosuth defiende que es el carácter singular del arte el que le permite mantenerse al margen de los juicios afirmativos de la filosofía. Según este razonamiento, al arte no correspondería dar respuestas, esto es, afirmar, sino más bien hacer preguntas. La conexión del arte con la filosofía se encuentra precisamente en la naturaleza de esas preguntas, que son finalmente preguntas



filosóficas. Pero, insisto, no es tarea del arte formar juicios ni sentenciar. Tal como dijo Adorno “el arte es la magia liberada de la mentira de ser verdad” (2006, p. 230). Es libre de proponer posibles e imposibles que no necesitan ser demostrados, basta con que sean mostrados.

El comienzo del arte conceptual estuvo estrechamente vinculado al pensamiento de Duchamp, para el que arte e idea eran una misma cosa. Kosuth aseveró que “todo arte (después de Duchamp) es conceptual (en su naturaleza) porque el arte solo existe conceptualmente” (Battcock, 1977, p. 66). Pero este arte-idea, o esta idea del arte, tal y como ha sido practicada desde las rupturas románticas hasta el día de hoy, presenta además otro rasgo muy característico. De la indefinición del arte, una vez aceptada la indeterminación absoluta, se infiere que cualquier cosa puede ser arte. Como apuntó Kosuth, las famosas palabras de Donald Judd muestran la clave para salvar tan compleja coyuntura: “si alguien dice que es arte, lo es” (Battcock, 1977, p. 65). Nombrar el arte es requisito suficiente para que exista.

**Figura 130.** Donald Judd, *Sin título, n° 85-065*, 1985. Fundación Hermann y Margrit Rupf, Kunstmuseum, Berna. El artista comentó acerca de esta pieza: “Hay muchos rectángulos en el mundo y el que yo he realizado es tan solo uno de ellos. La idea del rectángulo solo existe en calidad de idea, lo que es fácil para los rectángulos y difícil para la mayoría de ideas” (Judd, 2000, p. 111).



El filósofo y artista italiano Dino Formaggio abrió la introducción de su obra *Arte* (1976) con una afirmación con la que ajusta un poco más la propuesta de Judd: “Arte es todo aquello a que los hombres llaman arte” (p. 11). Porque no debe olvidarse que a estas alturas de la historia el ser humano es más que nunca la medida de todas las cosas, fundamento de todo lo que existe incluido él mismo. Se ve a sí mismo como la única especie racional, circunstancia por la que goza del poder de la abstracción y de la capacidad para crear y apreciar el arte.

Unas líneas más adelante Formaggio añade que su descripción es posiblemente “la única definición aceptable y *verificable* [cursivas añadidas] del concepto de arte”, cumpliendo de este modo el requisito de la demostración. Realmente es lo más lejos que podemos llegar en la expresión de cualquier absoluto: el absoluto es lo que es, y lo que es lo es solo en la medida en que el ser humano dice que lo es.

Ahora bien, esto no convierte al arte en prescindible. Muy al contrario, esa es la razón por la que el arte forma parte esencial de las cualidades que nos definen como humanos. Porque el arte es genuinamente humano.

Para algunos pensadores, entre los que se encuentra Danto (1999), el acercamiento del arte y la filosofía se produjo precisamente como consecuencia de la indeterminación que caracteriza al arte. El momento clave se sitúa en torno a los años sesenta y la posmodernidad: “Solamente cuando se volvió claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar filosóficamente sobre el arte. Y allí fue donde se asentó la posibilidad de una verdadera filosofía general del arte” (p. 36). Este profesor de filosofía es el consabido autor de la muy debatida tesis acerca de la muerte del arte. Danto consideró que el relato lineal de la historia del arte basado en la superación progresiva de estilos artísticos había concluido al finalizar la moder-

**73**

Para profundizar sobre el pensamiento que Hegel desarrolló con respecto a estos aspectos, consúltese su *Fenomenología del espíritu* (originalmente titulada *Phänomenologie des Geistes*) editada por primera vez en 1807.

nidad. Ese es el fin al que refiere al hablar del fin del arte. Es el fin de la historia del arte como relato.

La filosofía del arte, por su parte, establece la relación entre arte y filosofía en cuanto a sus intenciones. También en cuanto a su verdad. Para Danto “la verdad filosófica [del arte], una vez encontrada, debería ser consistente con el arte en que apareciera cualquier sentido posible” (p. 36). Pero eso solo es posible si el modelo de filosofía con la que se identifica al arte pertenece circula dentro de esa corriente sistematizadora capaz de ofrecer explicaciones totales a las preguntas que se le plantean.

La tesis de este autor acerca del fin del arte se inspiró inicialmente en el pensamiento de Hegel, que ya en su época apuntó el acercamiento de arte y filosofía. En pleno desarrollo del Romanticismo Hegel afirmó con su pensamiento la idea de que el arte se ofrece a reflexiones más propias de la filosofía que de la propia sensibilidad artística. Para este filósofo idealista filosofía, religión y arte son tan solo distintos momentos de un mismo Espíritu Absoluto, y este Espíritu Absoluto es el paso final en el camino del Espíritu hacia sí mismo, reconociéndose finalmente en todas las cosas. Filosofía, religión y arte caminan de la mano en la filosofía hegeliana, pues sus naturalezas son una sola<sup>73</sup>.

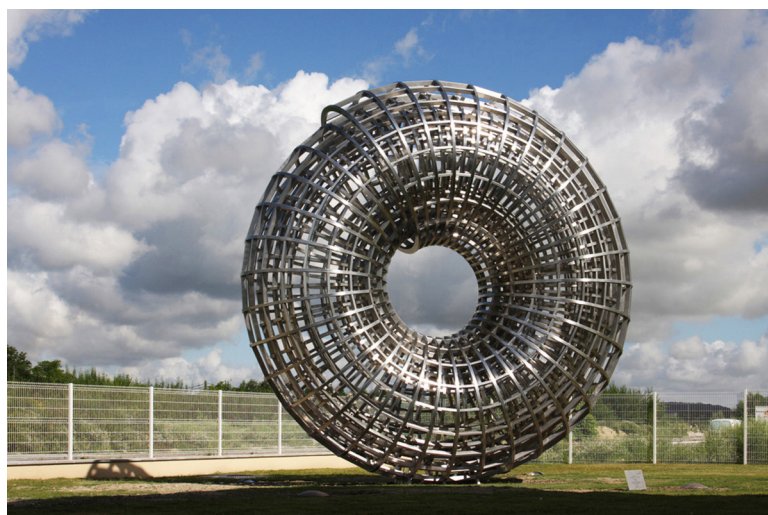
La necesidad de declarar el fin de una etapa, una idea o un concepto como se viene anunciando periódicamente el fin del arte, el fin de la historia o el fin de la filosofía, recuerda en cierto modo a los rituales purificadores relacionados con la religión. Sin pretender negar el acierto que este tipo de afirmaciones suponen en la interpretación de las claves de su propio tiempo, ni desear tampoco tomarlas literalmente, es importante señalar en ellas cierta asimilación de un razonamiento sustentado en esquemas absolutos.

Las nociones que tuvieron vigencia durante un determinado periodo se toman como absolutos, extremos o anclas de una escala que han de ser eliminados por completo y reemplazados por otros absolutos nuevos, que suelen corresponderse con el extremo contrario. A un absoluto obsoleto le sucede otro que se supone ofrecerá la nueva respuesta correcta, la respuesta adecuada a ese momento.

La narración que se establece es una suerte de juego de apocalipsis, salvación y de nuevo apocalipsis, que no suele por cierto responder a la realidad social. En ella conviven con relativa normalidad conceptos que son contradictorios en el plano teórico, en el que muchos de ellos incluso se dieron por muertos hace largo tiempo. Pero todos están vivos igualmente, forman parte de la realidad, existen y participan en la identidad del ser humano.

No parece tanto que la filosofía o el arte puedan considerarse acabados o que se hayan convertido exactamente en la misma cosa, como que arte y filosofía se encuentren hoy tan cerca que en ocasiones cuesta delimitar las fronteras entre uno y otro. Quizás porque no hay razón para delimitar ninguna frontera.

**Figura 131.** Tomáš Medek, *Uroboros*, 2008. Arcelor Mittal Distribución de Saint-Brice-Courcelles, cerca de Reims (Francia).





El arte es filosofía. También. Como es otras muchas cosas, pues en su libertad absoluta no se imponen límites formales ni conceptuales, y ese sí es un privilegio del que gozamos los artistas de hoy.

La necesidad espiritual, por otra parte, encuentra también en el arte una fuente de conocimiento e inspiración, más cercana a la religiosidad que a la religión. Podemos localizar conexiones entre arte, filosofía y religión en cualquiera de las épocas de sus respectivas historias. Tanto cuando el arte acompaña a la religión en su discurso evangelizador, como cuando crea universos personales mediante la abstracción en el siglo XX, el arte es filosofía porque es pregunta.

Quizás esto es más evidente en el arte contemporáneo. En su tradición formalista, el arte se midió desde sus cualidades estéticas y formales. La modernidad añadió a estas dos cualidades otra más: la cualidad conceptual, esto es, la idea. Así, el arte no solo da forma a las ideas filosóficas, es la idea. Se produce una transustanciación de la forma en idea mediada por las palabras de la consagración artística.

74

Simone Weil (1909 -1943) fue una filósofa francesa muy comprometida con su tiempo. Sus textos, recogidos en cuadernos dispersos escritos a mano, consiguieron engranar los distintos temas de los que se ocupó su extremada sensibilidad, como fueron la política, la educación, la justicia o la metafísica. Su pensamiento tuvo un marcado sentido espiritual.

## DOS CAMINOS CONVERGENTES CONDUCE A UN MISMO LUGAR

María Zambrano (2001) imaginó dos caminos que parten de un mismo lugar: uno lo toma el filósofo y otro el poeta. El primero se adentra de tal modo en la abstracción, con un talante tan dramático, que termina por alejarse de la realidad tangible, de la vida respirable, saboreable, y vive solo en lo pensable. El otro camino es el del poeta.



**Figura 132.** Mery Sales, *Preludio 1930*, 2012. De la exposición *Surge amica mea et veni: Razón poética*, María Zambrano. *Razón pictórica*, Mery Sales, celebrada en la Sala de la Muralla, Valencia, en 2012.

La imagen del filósofo atrapado en sus propias preguntas no responde estrictamente a la realidad. O al menos no a toda la realidad. En la actualidad, y probablemente en todos los tiempos, la filosofía ha observado también la aplicación práctica de sus métodos con la finalidad de mejorar la vida. Es ejemplo conocido el de los filósofos estoicos, que empleaban sus razonamientos con el objeto de alcanzar el dominio de las pasiones del alma. O el sindicalismo revolucionario y las reflexiones políticas de Simone Weil<sup>74</sup>, que no solo la alentaban en la escritura sino en la propia vida. Existen múltiples perspectivas desde las que se aplican conceptos e incluso sistemas filosóficos en

la actualidad, tanto a nivel individual (autoconocimiento e incluso terapia), como a nivel político y social.

La filosofía a la que Zambrano alude es la filosofía entendida como ciencia teórica. Es la ciencia de las grandes preguntas, de las ultimidades, y en realidad de cualquier cosa que el ser humano pueda cuestionarse. Todo aquello que se coloca bajo la lupa de la ciencia filosófica es ferozmente diseccionado por la razón. Su conocimiento estructura el mundo para imponerle un orden.

Frente a esto, se puede apreciar cómo el artista -el poeta para Zambrano- se muestra abierto a toda posibilidad. Es ilimitadamente libre. Lo interesante del arte es la oportunidad que ofrece al conocimiento de regirse por métodos no científicos. En el arte cabe la contradicción, lo absurdo, lo imposible, lo improbable, lo inconcreto. Y todo ello se presenta como una verdad posible. Incluso si se quiere, como una verdad a secas. Simplemente existe. No sólo se muestra, el arte es.

Ambos caminos, el del filósofo y el del poeta, aspiran a un mismo fin. Tomar uno u otro es una elección que conduce a dos formas de vida completamente distintas que a su vez desembocan en dos verdades diferenciadas. Las dos alternativas comparten un mismo empeño metafísico que es, según Zambrano, “salvarse de ser individuo, trascender la prisión individualizadora” (p. 85). Hay tras esta voluntad una expectativa de universalidad, quizás de pertenencia. Pero sobre todo la filósofa destaca la necesidad de identidad, el anhelo de ser, que caracteriza al hombre moderno. Este anhelo, recordemos, es exactamente el telos de la filosofía:

Porque en el fondo de toda esta época moderna, parece residir una sola palabra, un solo anhelo: querer ser. El hombre quiere ser, ante todo. Ciego, antes de afanarse en abrir los ojos, quiere ciegamente. Y cuando mira es para ser. Por eso no quiere ver otra cosa que lo absoluto. A su

## 75

En su formulación original Descartes escribió: “je pense, donc je suis”. Extraído de su *Discurso del método* (publicado por vez primera en 1637) este pensamiento es el fundamento de todo el sistema racionalista. La locución es también conocida en su forma latina: *cogito ergo sum*.

ansia de absoluto ninguna otra cosa puede serle dada que lo absoluto también. Pero, en realidad, no ha ido a buscarlo, porque el absoluto alienta ya dentro de él. No se siente, en verdad, incompleto, el hombre de este momento; no se siente necesitado ni menesteroso de salir en busca de nada. Y sin embargo, debajo de su “absoluto” está —mares de nada—, ciega, indiferente, la angustia. Y sobre la angustia, los altos muros del sistema (Zambrano, 2001, p 86).

El giro introspectivo que experimentó el ser humano vino de la mano de los valores y modos de mirar que marcaron a la revolución científica. En ella se fraguó la filosofía moderna cuyos autores, con la guía del pensamiento de Descartes, “dibujaron una mapa filosófico del universo cuya matriz era la estructura del pensamiento humano” (Danto, 1999, p. 28). Estas palabras de Danto coinciden en su intención con las de Zambrano. Para ella el pensamiento de Descartes supuso que el ser humano se percibiera a sí mismo como sujeto separado del resto, aislado, y en consecuencia desconfiado de todo lo que no sea su propia intimidad.

El proceso de duda metódica que propuso Descartes concluye en el punto de partida, el sujeto pensante. Este método de conocimiento consiste en poner en duda toda realidad e ir eliminando las aparentes certezas de una en una hasta quedarnos con un principio desnudo: de lo único que finalmente no puedo dudar es de que yo estoy dudando. “Pienso, por lo tanto soy”<sup>75</sup>. Esta es la evidencia primera, criterio de toda verdad, de la cual se deducen las restantes verdades. Desde ese momento, la razón y su método deductivo serán el fundamento de toda filosofía y toda ciencia, desplazando a la metafísica.

Una razón que para Zambrano se afirmaba cerrándose de un modo rígido y absoluto, “y después, naturalmente ya no podía encontrar otra cosa que a sí misma” (p. 87). Es en esta determinación donde encontró la filósofa las razones que causan la angustia en la modernidad. Angustia que, con otros rasgos, se extiende a la contemporaneidad.



El fruto que ha de dar esta razón son “tan altivos y cerrados sistemas de pensamientos” como aquellos con los que nos han ilustrado los últimos siglos. De nuevo sirven como ejemplo los (supuestamente) infalibles sistemas políticos que se sucedieron durante el siglo XX en Europa y que tan desastrosas consecuencias tuvieron para los seres humanos. O los sistemas filosóficos que pretendieron explicar la totalidad y que condicionaron gravemente la posterior percepción del conocimiento filosófico.

Zambrano estableció una relación de causa directa entre el sentimiento de angustia y el impulso creador de sistemas. “Como si el sistema fuese la forma de la angustia al querer salir de sí, la forma que adopta un pensamiento angustiado al querer afirmarse y establecerse sobre todo”, explica. Porque el sistema, ese conjunto de reglas y principios, es “cerrado, absoluto, resistente ... es lo único que ofrece seguridad al angustiado, castillo de razones, muralla cerrada de pensamientos invulnerables frente al vacío” (p. 87).



**Figura 133.** Tatuaje realizado por Jon Koon para Artistic Studio Hair And Tattoo.

Nuestra sociedad abunda en sistemas. De hecho, podríamos decir que se compone de sistemas. El sistema judicial, el sistema electoral, el sistema de numeración, el sistema APA, el sistema tributario, el ecosistema, el sistema internacional de medidas, los sistemas de control, los sistemas de enseñanza, el sistema solar, el sistema planetario, el sistema nervioso, el sistema operativo, los e-sistemas. Sistematizamos por sistema.

Los sistemas se relacionan entre sí enlazando sus reglas en favor de un objetivo común. Este se concreta en la estructura mayor de un metasistema o Sistema con mayúsculas. El Sistema con mayúsculas no necesita apellido porque no puede reducirse a un solo aspecto de sí mismo. Su territorio no se limita, por ejemplo, a la política o al mercado financiero. Es mucho mayor que eso, abarca la totalidad del funcionamiento de la sociedad humana global. Es una superestructura ineluctable que sustenta el mantenimiento del *statu quo*, procurando la estabilidad de un determinado estado de las cosas, *mutatis mutandi*.

La angustia del hombre moderno no lo encamina precisamente hacia la contemplación sino, justamente al contrario, a la actividad. “El aislamiento total, el aislamiento frente a todo y en seguida la acción”, así explica Zambrano que el ser humano se zafa de ese malestar existencial que le produce la conciencia de la nada y la soledad. Porque la angustia “es el principio de la voluntad”, o tal vez, por el contrario, “hay angustia porque hay ya un principio de voluntad” (pp. 87-88). Sea como fuere, angustia y voluntad viajan juntas hacia la acción, que es la única alternativa que se le ofrece al pensamiento angustiado.

## LA CREACIÓN ARTÍSTICA HOY: SUPUESTOS

La creación artística nace de esa actividad del pensamiento que acciona y produce sin cesar, pues teme sufrir un colapso si se detiene. El arte está hoy presente en todas partes. No solo desde su condición estética, pues una sociedad estetizada como es la nuestra ha desactivado en muchos aspectos el poder transformador de lo estético en favor de su cualidad persuasiva como instrumento para incentivar el consumo.

Es la capacidad creativa, indispensable para una percepción artística de la vida, la que se ha extendido a otros terrenos de aplicación. Lo artístico se funde o se confunde con otras áreas de creación como el diseño y la publicidad. Sus recursos, particularmente los vinculados al desarrollo del pensamiento creativo, son aplicados en territorios dispares como la gestión empresarial o el crecimiento personal. La creatividad es una actitud. Una de las principales herramientas que es de desear que posea todo ciudadano del mundo capitalista. Todo *self made man*. La creatividad es generadora de riqueza tangible e intangible.

El artista de hoy no podría reconocerse en la antigua figura del artista contemplativo. A juzgar por el elevado nivel de actividad que nos rodea, el ser humano debería andar más angustiado que nunca. Hasta tal punto que un artista actual no crea, produce. Y como tal productor ha de conocer bien el mercado del arte (el sistema de mercado específico del arte). Debe además controlar diversas técnicas de producción, especialmente las ligadas a los últimos avances de la tecnología. Es imprescindible que domine varios idiomas. Por descontado, el inglés -idioma universal- y a ser posible, el chino -la lengua del futuro-. Su éxito lo hará moverse a lo largo y ancho del mundo globalizado, por el que desplegará sus múltiples intereses artísticos.

## 76

*Importar* es, según la sexta acepción que describe el diccionario académico, 'convenir, interesar, afectar profundamente, ser de mucha entidad o consecuencia'.

Es frecuente escuchar a artistas actuales, renombrados o no, describir con detalle qué les *interesa* exactamente con respecto al arte. Utilizan esta palabra y no otra. La voz latina *interesse* se traduce al castellano con el verbo transitivo 'importar'<sup>76</sup> (RAE, 2014), y es derivada de la suma de *esse* 'ser' e *inter* 'entre' (Corominas y Pascual, 1984). Ser entre. Las acepciones que ofrece el diccionario de la Academia no responden satisfactoriamente al sentido con el que se manifiesta la palabra en el contexto que nos ocupa. La que más se aproxima es aquella en que describe *interés* como la 'inclinación del ánimo hacia un objeto, una persona, una narración, etc.'

Cuando un artista se interesa en algo, se siente ciertamente inclinado hacia ello. Pero no se trata de atracciones personales, o no solo de eso. Al interesarse por algo, el artista se siente afectado por ese algo (le importa, despierta su afecto). Decide -mediante su voluntad- dirigir su atención hacia ese algo, volcar arte en ese objeto de observación. Es en ese aspecto que *interés* cumple su sentido etimológico: al interesarse en algo, el arte *es entre* ese algo. *Es* porque allí despliega su ser y lo hace introduciéndose *entre* esos objetos de análisis sobre los que el artista enfoca su atención.

El interés, según el diccionario académico, es también el 'valor de algo'. El artista se interesa por determinadas cosas tal vez porque considera que no son suficientemente valoradas. Con su creación busca desvelar su valor. Valiéndome de una expresión muy recurrente en nuestros días (que le añade un adecuado matiz reivindicativo) diré que las pone en valor. El objetivo es dirigir la mirada del público hacia el objeto de interés, bien con la intención de denunciar determinadas situaciones, bien con el deseo de sorprender, ensanchar sus mentes, instruirlos, etc. O simplemente pretende explorarlas de un modo inédito y personal, con el deseo de extraer de ellas nuevos significados.



**77**

Entrevista a la artista Núria Güell realizada por Luisa Espino para la revista *El Cultural*.

**78**

Entrevista al artista Sergio Caballero realizada por Catalina Serra para la revista *Babelia* de *El País*.

**79**

Entrevista a la crítica y teórica del arte Rosalind Krauss realizada por Iván López para *El Cultural*.

**80**

Entrevista a la artista Ángeles Agrela realizada por Aurora Guzmán para *Andalucía Información*, Jaén.

La creación, una vez decidido el objeto de interés, se desarrolla con frecuencia partiendo de una metodología. Más o menos concreta, más o menos estricta, más o menos personal. El tema escogido es desmenuzado, diseccionado hasta sus últimas consecuencias. Se analizan sus múltiples variaciones y posibilidades. Y finalmente, se muestra. Lo importante en esa exhibición final no es tanto el resultado como la explicación del proceso, cuya descripción se acompaña de todo tipo de documentación e información detallada. Resulta obvia la semejanza entre este método de creación artística y el método científico.

El artista, así, se comporta como un científico. Su indagación, aunque desde una vertiente artística, es analítica y descubridora. Con ese mismo espíritu expone sus conclusiones. Pero estas conclusiones no aspiran a sentenciar o a crear teorías irrefutablemente demostradas, sino que evidencian. Ante la evidencia, es el espectador el que debe obtener sus propias conclusiones.

Tanto la crítica como el público otorgan una gran importancia a los *intereses* que manifiestan los artistas. Esto se pone de manifiesto al constatar la cantidad de ocasiones en que el titular de un artículo o una entrevista a un artista comienza con las palabras “me interesa tal cosa en el arte...” o “no me interesa tal otra...”. Por extensión, también curadores y teóricos del arte parecen estar obligados a posicionarse de algún modo en lo que respecta a sus propios intereses. Así como a explicar y justificar la razón de su mirada.

Estos son algunos titulares de entrevistas realizadas en los últimos años, encontrados al azar en una búsqueda rápida en Google: “No me interesa la obra de arte como objeto” (Espino, 2018),<sup>77</sup> “Me interesa más la actitud que el arte” (Serra, 2002)<sup>78</sup>, “Me interesa lo que queda fuera de la historia del arte” (López, 2019)<sup>79</sup>, “Me interesa la mujer y su representación en la Historia del Arte” (Guzmán, 2018)<sup>80</sup>, “Me interesa indagar sobre qué puede hacer el

81

Entrevista al escritor Miguel Ángel Hernández realizada por Anna Maria Iglesia para *Librújula*.

82

Entrevista al director de la Bienal de Sao Paulo de 2017, Lars Bang Larsen, realizada por Juanjo Santos para la revista *ADESK*.

83

Un ejemplo evidente es la obra de Vasili Kandinsky *De lo espiritual en el arte* (1912/2004).

84

La reciente obra de François Rastier *La creación artística: la imagen, el lenguaje y lo virtual* (2017) se ocupó entre otros temas en éste término de interés.

85

En el mismo texto de la cita 19, Rastier dedicó varias páginas al elogio de este concepto (p. 162-164).

86

El crítico e historiador de arte Hal Foster explicó los orígenes teóricos del descubrimiento de “una ‘nueva subjetividad’ y, en último término, de una nueva realidad sostenida en lo abyecto y lo traumático” (Guasch, 2006, p. 44.) en una entrevista de Anna Maria Guasch.

87

Rosalind Krauss comentó a propósito de la obra del pensador francés Georges Bataille: “me interesó la categoría de lo ‘informe’, y también la manera como Bataille trata la etnografía y el primitivismo como formas radicales del antihumanismo” (Guasch, 2006, p. 73.).

88

Rastier explicó el célebre lema “menos es más” de Mies van der Rohe con estas palabras: “La verdadera complejidad descarta a la complicación, se esconde en lo sencillo” (Rastier, 2017, p. 187). Un poco más adelante, en referencia

arte ante el dolor de los demás” (Iglesia, s.f.)<sup>81</sup>, “Sólo me interesa el arte visionario en la medida en que está involucrado en luchas inmanentes” (Santos, 2017)<sup>82</sup>.

Puede también comprobarse cómo las inquietudes de orden filosófico están muy presentes en el arte contemporáneo. Se reconocen fácilmente en el vocabulario empleado en los ejemplos descritos, donde “la obra de arte como objeto” o “las luchas inmanentes” son buena muestra de ello.

Son recurrentes las ocasiones en que los intereses de artísticos se determinan mediante sustantivaciones abstractas, a modo de categorizaciones filosóficas e incluso místicas. En la literatura actual de temática artística encontramos continuas referencias a términos como lo espiritual<sup>83</sup>, lo ignoto, lo sublime, lo virtual<sup>84</sup>, lo incognoscible, lo contingente, lo bello, lo verdadero, lo inefable, lo indeterminado<sup>85</sup>, lo insondable, lo posible, lo invisible, lo abyecto y lo traumático<sup>86</sup>, lo informe<sup>87</sup>, lo terrible, lo inacabado, lo inmanente, lo poético, etc. Sin tener que ir más lejos, el objeto de estudio de esta tesis, lo absoluto, es un claro ejemplo de ello.

También con frecuencia estos conceptos son considerados junto a su opuesto: lo virtual se examina desde su oposición a lo real; lo consciente frente a lo inconsciente; lo sencillo se antepone a lo complejo como lo elemental a lo complicado<sup>88</sup>; lo presente a lo ausente; lo local a lo global; lo humano entra en conflicto con lo inhumano, lo antihumano y lo transhumano; lo cierto y lo incierto<sup>89</sup>; lo individual y lo colectivo, lo singular y lo universal<sup>90</sup>; lo explícito y lo sugerido; lo mediato y lo inmediato. Un largo etcétera ilustra la tendencia categorizadora del arte contemporáneo.

La conceptualización ha dado paso a la categorización del enorme arsenal de conceptos resultantes. El meta-relato del arte, por usar una terminología posmoderna,

al equilibrio entre ambas fuerzas: “Lo sencillo y lo complejo forma así una dualidad, difícil de concebir en un mundo en el que sólo tenemos acceso espontáneo a lo elemental y a lo complicado” (p. 188).

### 89

Donald Kuspit, en referencia a las discusiones en torno al arte establecidas en la Posmodernidad, dijo: “por encima de lo cierto, lo que domina es lo incierto” (Guasch, 2006, p. 119.).

### 90

Frente al consenso cultural propio de un mundo globalizado, donde la idea de lo universal parece imponerse a lo singular, Kuspit planteó que lo complicado es “mantener lo individual dentro de lo colectivo sin que los aspectos colectivos pierdan relevancia pero sin capitular ante éstos” (Guasch, 2006, p. 119.).

podría elaborarse a partir de sus intereses. Estos, pese a su diversidad, parecen girar finalmente en torno a un objeto común mayor a todos ellos: la naturaleza del propio arte. En este contexto, las palabras de Kosuth resultan enteramente actuales:

El valor de artistas individuales después de Duchamp ha de ser sopesado de acuerdo con su modo de cuestionar la naturaleza del arte; que es otro modo de decir “lo que han añadido a la concepción del arte”, o lo que no existía en él antes de que se pusieran a trabajar (Battcock, 1977, p. 66).

Esta contribución a la definición del arte consiste en la propuesta e investigación de nuevos intereses en los que el arte pueda desarrollarse. La conquista de espacios que el arte pueda habitar para así dotarlos de nuevos sentidos. La carrera espacial en su versión artística.

En la cultura de la acción frenética -el mercado nunca descansa- los artistas, curadores y en general los profesionales del arte, tienen el deber de estar siempre interesados en algo. A ser posible algo sorprendente, novedoso o, mejor, innovador. Algo en lo que nadie haya reparado antes. La presencia de la palabra *innovación* en casi todas las áreas de la actividad actual no es casual. Lo *nuevo*, según la definición del término aportada por el diccionario académico, es ‘algo recién hecho o fabricado’. Circunstancia que si bien resulta atractiva, pierde valor ante la abundancia de cosas nuevas. En cambio la innovación supone para el mismo diccionario la ‘creación’ pero también la ‘modificación de un producto’ para, y esto es lo más importante ‘su introducción en un mercado’. El afán innovador impulsa la ampliación del campo de batalla, parafraseando el título de la novela de Houellebecq.

Nos encontramos ante una actitud hiperactiva que a veces puede llegar al paroxismo. En esa circunstancia el arte manifiesta intereses tan intrincados que el espectador o no los comprende, o le parece entrever en ellos una burla.



Entonces el arte, del mismo modo que sucedió antes con cierto tipo de filosofía, se enreda en preguntas sin fin que parecen moverse en una espiral sin sentido. Las palabras que Kosuth empleó para referirse a la filosofía tradicional, que consideró en cierto modo superada, ¿pueden ser hoy aplicadas al arte? ¿También este se percibe en ocasiones como “irreal debido a sus presuposiciones”? Antes de dar respuesta a esa pregunta, debo aclarar algunos términos.

En el texto original Kosuth utiliza el vocablo *assumptions*: “traditional philosophy is unreal because of its *assumptions*” (Kosuth, 1991, p. 24), que en la versión en castellano que aquí empleo se tradujo como *presuposiciones* (Battcock, 1977, p. 73). Una presuposición, según el diccionario académico, alude a una ‘suposición previa’ y a ‘aquello que se supone causa o motivo de algo’. Del texto se deduce que Kosuth considera que las suposiciones previas sobre las que trabaja la filosofía son tratadas como

**Figura 134.** Subasta del *Salvator Mundi* de Leonardo da Vinci, el 15 de noviembre de 2017 en la sala Christie's de Nueva York.



verdades definitivas: “la mayoría de los filósofos contemporáneos no pasan de ser *historiadores* de la filosofía” y seguidamente los clasifica de “bibliotecarios de la Verdad” (p. 61). Como consecuencia de ello, infiere el autor, la filosofía, que antaño se ocupaba precisamente de lo no dicho, parece no tener ya nada que decir.

Cuando la palabra *assumptions* funciona como sustantivo como en este caso, también se traduce al castellano como *supuesto*. Este es un término específicamente filosófico cuya descripción puede ensanchar el sentido de la palabra para ayudarnos en la interpretación del texto de Kosuth. Me centraré en la versión que Ferrater contempló como el modo en que el pensamiento moderno y contemporáneo emplea *supuesto* y a veces también *suposición* y *presuposición*, particularmente en frases como “los supuestos de un pensamiento” (1965, p. 749).

Ferrater aclaró que el significado literal, en palabras de Marvin Farber, sería “puesto, como algo que se mantiene o que existe por anticipado” (como se citó en Ferrater, 1965, p. 749). Lo que remite a la Verdad (con mayúsculas) que apuntaba Kosut al referirse a los filósofos como historiadores. Una Verdad que se pone como premisa o, dicho de otro modo, se impone. Esta Verdad constituye la base de los sistemas formales de pensamiento. A partir de ella se deducen los consiguientes postulados.

Ortega y Gasset, sin embargo, atribuye al concepto una significación más metafísica, pues entiende el supuesto de un pensamiento como “aquello con que se cuenta y dentro del cual precisamente una proposición adquiere sentido” (p. 749). Esto supone para Ferrater que *supuesto* y *creencia* son empleados por Ortega en un mismo sentido. Un sentido que no se limita al “pensar en” sino a algo mucho más amplio, “estar en”, expresión que enlaza con la reflexión que antes hice acerca de la etimología de la palabra *interés* (‘ser entre’).

Es decir, los supuestos entendidos como creencias no remiten tan solo al pensamiento concretado en uno u otro sistema, sino al lugar en que se encuentra la filosofía, más allá de “las condiciones históricas y sociales” en las que se desarrolla. Ferrater presentó seguidamente el argumento del profesor Xavier Zubiri, discípulo de Ortega, según la cual los supuestos, desde esta perspectiva, “están constituidos por una cierta experiencia, la cual a su vez tiene tres factores: el contenido, la situación y el horizonte”.

Aunando el planteamiento de Kosuth y la concepción de Ortega, puede concluirse que efectivamente los sistemas filosóficos tradicionales desembocaron en una corriente que situó a la filosofía -a la vertiente sistemática y científica de la filosofía- en un punto muerto, en lo que Kosuth calificó de “irrealidad”. Esto quiere decir que en esa experiencia de pensamiento tanto el contenido como la situación y el horizonte filosóficos se quedan al margen de la realidad. No conectan con ella. Como artista, la pregunta que me hago es: ¿Hasta qué punto sí están conectados con la realidad los supuestos de los que trata el arte contemporáneo?

## LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA HOY: PROPUESTAS

Inmerso en la coyuntura que he descrito ¿puede afirmarse que el arte contemporáneo es realmente sucesor de la filosofía y de la religión en su aspiración a cubrir las necesidades espirituales del ser humano? ¿Cómo abordar el contenido, la situación y el horizonte de la experiencia artística contemporánea? ¿De qué manera afecta a esos factores la aproximación entre arte, ciencia y filosofía iniciada en época racionalista y consolidada en nuestros días? Una clave en este sentido se establece al afirmar que a diferencia de la ciencia o la filosofía científicista el arte no exige respuestas. Su interés se concentra en formular la pregunta adecuada y en señalar propuestas posibles. Kosuth defendió la naturaleza tautológica del arte según la cual el arte es el único objetivo del arte. Este hecho, dijo, “es lo que permite que el arte se mantenga por ‘encima’ de las presunciones filosóficas” (Battcock, 1977, p. 63). Esto supondría que las preguntas que el arte se formula han de ser en torno al arte. De hecho, considera que a partir de Duchamp esa es la función específica del arte, “poner en tela de juicio la naturaleza del arte presentando nuevas proposiciones respecto a la naturaleza del arte” (pp. 66-67). En su argumentación continúa explicando que estas proposiciones del arte son proposiciones analíticas:

Las obras de arte son proposiciones analíticas. Es decir, si son vistas dentro de su contexto -como arte- no proporcionan ningún tipo de información sobre ningún hecho. Una obra de arte es una tautología por ser una presentación de las intenciones del artista, es decir, el artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte es arte, lo cual significa que es una *definición* del arte. Por eso, que es arte es ya una verdad a priori (Battcock, 1977, p. 68).

Una mirada inquisitiva sobre la naturaleza del arte sumada a las posiciones extremas derivadas del Romanticismo condujeron a los artistas a la experimentación de todas las posibilidades que la creación libre de presu-



**Figura 135.** Marcel Broodthaers,  
*Carte du monde poétique*, 1968.



puestos rígidos puede ofrecer. Se abrieron de par en par las puertas a la revisión de aspectos como la materia o la autoría de las obras e incluso la propia realidad del arte. Rastier (2017) considera que el panorama artístico actual ha asumido una serie de planteamientos que pueden ser resumidos en ocho tesis. En la actualidad artística estas propuestas forman parte del argumentario creativo y han sido normalizadas tanto por los creadores como por el público y la crítica.

Partiendo de cuestionamientos nacidos de la sensibilidad romántica los fundamentos tradicionales del arte han sido negados uno tras otro. Se trata de un proceso de destrucción sistemática que comienza con la destrucción de la materia y continúa con la destrucción de la autoría o, dicho de otro modo, comienza con la destrucción del concepto *obra* y continúa con la destrucción del concepto *artista*. La consecuencia lógica es la destrucción del *arte* como concepto en sí mismo. Finalmente, una nueva vuelta de tuerca sitúa a *la destrucción*, ente absoluto, en la posición de paradigma de la sublimidad artística. Estas que siguen son las ocho tesis propuestas por Rastier (2017, pp. 23-32):

1. La distancia entre el creador y la obra, producto de la alienación romántica abre la posibilidad a la consideración del *artista sin obra*, aquel que, no habiendo materializado su obra, es artista en virtud de su potencialidad. De este modo, dice Rastier, la obra inexistente “realza la gloria de su autor putativo o virtual” (2017, p.23). Esta actitud, según ejemplifica el autor, es recogida brillantemente por Herman Melville en el relato *Bartleby, el escribiente*.

2. La *obra inmaterial* o el arte desmaterializado, esto es, sin un soporte material, es también consecuencia de la idealización romántica

3. La *materia degradada* “camina hacia la destrucción: su propósito es terminar con la noción misma de obra, pues

toda elaboración se basa precisamente en la distinción entre el objeto producido y los residuos de la producción”. Son muestra de ello el *arte povera* o las estéticas *trash* y *destroy*).

4. Una suerte de “artistificación” de los productos industriales, consagrada por los *ready-mades* de Duchamp y el arte pop de Warhol genera un tipo de producto artístico, **la obra sin autor**. Una consecuencia de dicha concepción es la generación de obras caracterizadas por una sobredimensión que supera con creces la medida humana y que Rastier enmarca en un nuevo antihumanismo.

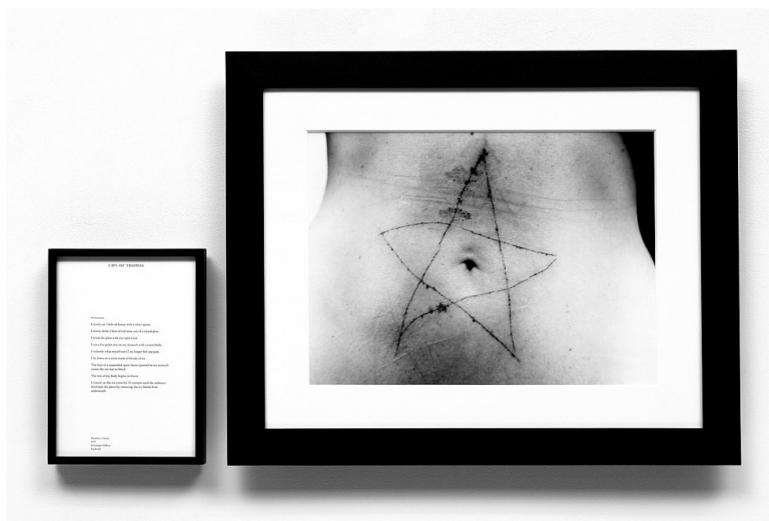
5. “La presencia o la simple mención del creador basta para hacer obra: tras la sociedad del espectáculo, la de la exhibición proclama la presencia total del creador, como si la ostentación del cuerpo hubiese llanamente sustituido la auto-contemplación del espíritu. La obra, al confundirse con el artista, sólo puede mostrarse exhibiéndose. Sin embargo, si el Espíritu romántico absoluto ha cedido su lugar al Cuerpo absolutizado, la Carne permanece tan filosófica y abstracta como lo era el Espíritu puro”.

Así ocurre en el *body art*, la *performance*, el *cyberpunk*, el *self made man* (autogeneración), el *bildung* alemán, o en las redes sociales y blogs. “La creación se vuelve mutilación para mostrar una forma radical de alienación, vivida como separación dolorosa entre Yo y el Mundo. La excepcionalidad del artista viene a hacer las veces de divinización o satanización románticas, el artista está por encima de las leyes”. En esta circunstancia el gesto del artista cobra la mayor importancia, pues el valor de la obra reside en la personalidad de su creador.

6. El arte contemporáneo lleva a cabo una “recuperación en tono menor del tema romántico del genio popular convertida en cliché surrealista” mediante la cual “se puede hacer obra de todo”. De este modo nos es imposible distinguir entre una obra de arte y cualquier otro objeto.

7. **Cualquiera puede ser un artista.** Como consecuencia del presupuesto anterior, “si todo es obra, cada quien puede convertirse en artista”. Esta tesis enlaza directamente con la idea romántica acerca de la inspiración, por la que esta puede asaltar a cualquiera en cualquier momento. Es ejemplo de ello el arte *outsider*.

8. Por último, explica Rastier, “de la destrucción de los objetos se pasa fácilmente al asesinato: el acto terrorista como obra de arte”. El arte como ficción es reemplazado por la realidad como arte, pues esta realidad se aproxima a lo sublime con mucha mayor efectividad. El terror o el sobrecogimiento fingidos por el arte no pueden competir con el impacto de lo real, de lo que sabemos verdadero. De este modo tan contundente expone el autor el último extremo de un proceso mediante el cual el arte ha dirigido sus presupuestos hacia la versión absoluta de sí mismos.



**Figura 136.** Marina Abramovich, *Los labios de Thomas*, 1975 (publicado en 1994). Museo Guggenheim, Nueva York.

Ciertamente la relación del arte con la realidad ha adquirido una complejidad difícil de desentrañar. Un verdadero despliegue de proposiciones inunda hoy el mercado del arte. Semejante prolijidad puede interpretarse como una señal de la implicación del arte en la vida real, del compromiso que establece con su propio tiempo. La variedad de

los giros del arte o giros de lo global, como denomina Guasch (2016) a las narrativas del arte contemporáneo, son muestra de ello. En *El arte en la era de lo global* Guasch estableció una cartografía del arte desde finales del siglo XX hasta nuestros días. Con la ayuda del estudio estratigráfico de las grandes exposiciones y encuentros periódicos internacionales (la documenta de Kassel o las bienales de La Habana, Johannesburgo, Sidney, Sao Paulo o Venecia). La clasificación resultante es la que sigue: el giro geográfico, el ecológico, el etnográfico, el giro de la traducción, el giro dialógico, el giro de la Memoria y de la Historia, el giro documental y el giro cosmopolita.

Tal taxonomía responde a las diversas tendencias que orientan la creación artística de un mundo globalizado en el que la información y el conocimiento es más accesible que en ninguna otro momento de la historia. Al menos para una parte del mundo.

Como es lógico, los giros de que hablamos no son determinantes ni excluyentes. Los intereses de los artistas suelen abarcar aspectos variopintos, pues el artista de hoy es polivalente. Se trata de una clasificación organizativa con la que ordenar las inclinaciones que de manera transversal aparecen en los trabajos de creación. Nos permite así obtener una visión global de las direcciones por las que camina el arte. Trazaré un breve resumen de los diversos giros de los que se ocupa Guasch.

El primero de ellos, el giro geográfico, corresponde a las prácticas artísticas en las que se tratan “cuestiones relacionadas con la cualidad transformadora de lugares y geografías” (p. 161). Aquí la geografía extiende su significación más allá de la mera descripción del territorio o el paisaje. Es un modelo de creación artística que cumple la función de “plataforma teórica desde la cual pensar lo social en una vía expandida que incluye los conceptos de frontera, conectividad y transgresión”. La cuestión de los límites territoriales genera inevitablemente tensiones



al situarse en el contexto contemporáneo de un mundo global e interconectado.

De otro lado, el giro ecológico viene a ratificar el “creciente interés en vincular el arte y la teoría contemporánea a una nueva teoría político-ecológica implicada en el activismo ambiental en la búsqueda de una ‘ecoestética’” (p. 205). Esta actitud implica una manera de mirar en la que la ecología y la cuestión de los problemas medioambientales tienen una presencia fundamental que pretende consolidarse en una visualidad ecoestética.

Por su parte, el giro etnográfico entronca en sus orígenes con los intereses que en este sentido se despertaron en la sociedad colonial y poscolonial occidental, tanto a nivel artístico como de pensamiento antropológico. El traspaso de conocimiento entre culturas dispares incita hoy una revisión de conceptos y también una nueva reflexión desde parámetros actualizados:

Hablaríamos de un retorno de cierta retórica pseudoetnográfica en numerosas manifestaciones artísticas contemporáneas que con su metodología y sus prácticas textuales se impone como un óptimo instrumento para representar una “otredad” y para dotar a las obras de un claro compromiso y testimonio crítico... reformulación del proyecto etnográfico [poscolonial] que definiremos como “una diversa manera de pensar y escribir sobre cultura desde el punto de vista de la observación participante” (p. 229).

Otro de los giros que propone Guasch es el de la traducción. Este debe contemplarse “dentro del contexto general del planteamiento intercultural como proyecto subyacente a todo intercambio cultural” (p. 255). Lo que quiere decir que esta es una tendencia propiamente contemporánea por estar estrechamente relacionada con la condición actual del mundo globalizado. La traducción supone el análisis hermenéutico de las nociones que se derivan del cruce de culturas que caracteriza nuestra época. El término latino *traducĕre* significa, según el diccionario académico,

‘hacer pasar de un lugar a otro’. Mediante la traducción el artista reinterpreta los conceptos desplazándolos de su lugar de origen para hacerlos bailar en la red en la que se configura la globalidad. Guasch lo explica así:

[La traducción es] un instrumento para crear espacios de un entendimiento transversal entre distintos medios ... y entre distintas culturas y como un concepto paradójico en tanto que procura comprensión al tiempo que señala la potencialidad de lo no traducible ... un instrumento cultural y político que no solo permite la incorporación hegemónica del “otro” sino que muestra la potencialidad de resistencia del propio proceso de traducción (p. 255).

Dentro de esta clasificación en giros, el llamado giro dialógico es uno de los más marcadamente transversales. Sus estrategias son lingüísticas y comunicacionales. Es también el más específicamente activo y participativo:

Una de las constantes de parte de los creadores contemporáneos es la necesidad de potenciar “zonas de diálogo” con las que, a través de estrategias basadas en el uso funcional y crítico del lenguaje y de la teoría de la comunicación dialógica (conversación, relación, espacios de colectivización, entornos pedagógicos), producir y transmitir el conocimiento en interacción con distintos actores sociales. En este contexto el artista aparece como un actor que genera situaciones, colabora, coproduce información y conocimiento a través de diferentes procesos de participación en los cuales se entable una negociación entre “identidades expertas” y “formas de conocimiento” (p. 275).

El giro de la Memoria y de la Historia, por su parte, perpetúa el legado de Aby Warburg y su *Atlas Mnemosyne* (1927-1929). Conservando sus cualidades fetichistas, se adapta a las novedades del lenguaje tecnológico con la misma finalidad de reconstruir la realidad dotándola de nuevos significados:

[El giro memorialista] se traduce en un renovado interés por la memoria, la memoria instintiva (*mnemé* o *anamnesis*)

pero también la memoria como consignación o almacenamiento (*hypómnema*), la memoria individual y la colectiva o cultural ... en todas estas tipologías de la memoria domina una cierta obsesión con el pasado a través de la excavación, de la nostalgia y, en la mayoría de los casos, de la reactivación de obras anteriores ... De ahí el recurso de numerosos artistas actuales de coleccionar, recoleccionar y presentar a través de narraciones fracturadas imágenes e información de un mundo percibido como una base de datos transdisciplinar (p. 301).

El giro documental coincide con “un renovado interés por lo real y una revalorización del estatus del observador, del reportero, del artista comprometido en todos los dominios de la vida humana” (p. 349). Los avances tecnológicos en cuanto a dispositivos de uso individual y la comunicación a través de las redes sociales tienen mucho que ver con este interés, pues han facilitado enormemente tanto la captación como la difusión de información textual y audiovisual. De este modo “el artista se convierte en un documentalista y busca representar al ‘otro’ que le rodea” (p. 349). La fotografía y el vídeo son las herramientas fundamentales para el desarrollo de este tipo de estrategias.

Por último, el giro cosmopolita responde a la concepción del ser humano como ciudadano del mundo. Un mundo diverso que busca puntos de comunión desde los que construir lazos de cohesión de lo común frente al riesgo de uniformidad del mundo globalizado:

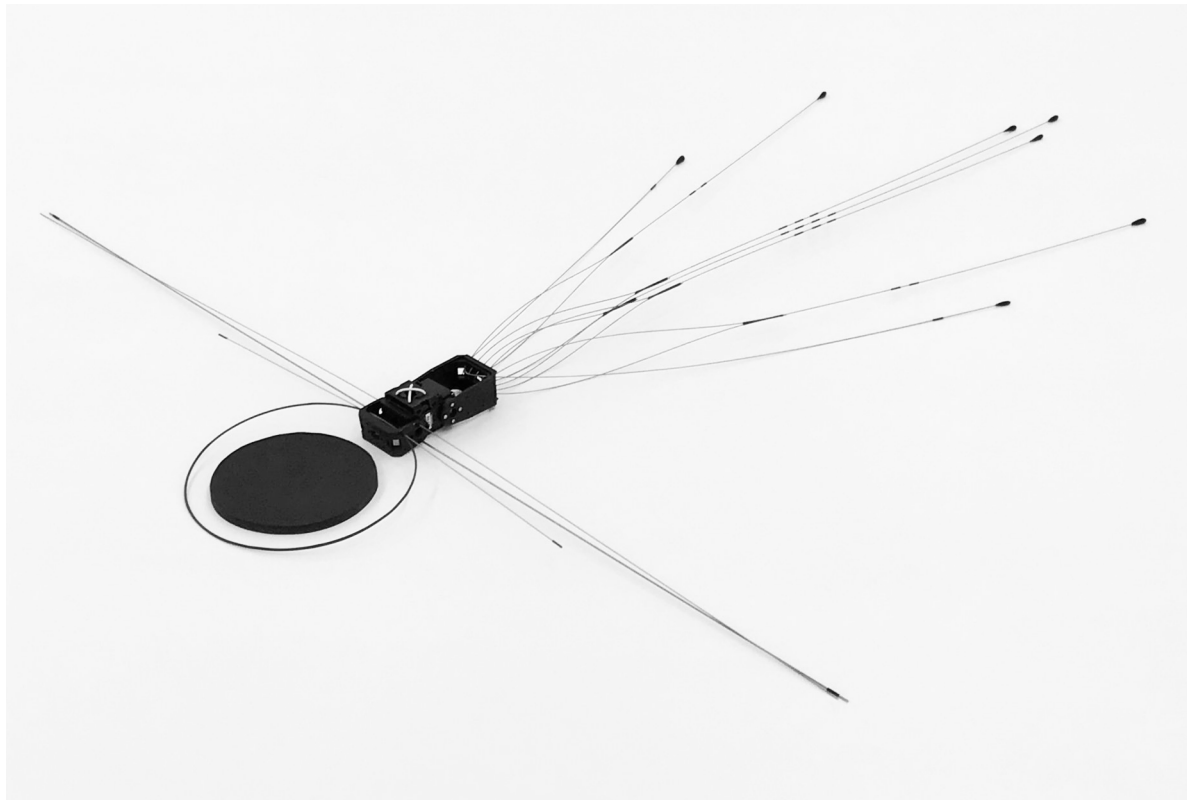
El recurso al cosmopolitismo (del griego *cosmos*, el universo, y *polites*, ciudadano) como la ideología según la cual todos los grupos étnicos pertenecen a una única comunidad basada en una compartida moralidad responde a otro de los rostros de la globalización, el que busca a la vez la homogeneización y la utopía de la relacionalidad y generosidad recíproca (p. 391).

El panorama artístico que nos ofrece el estudio de Guasch se caracteriza por su transversalidad y por la marcada

influencia de la percepción contemporánea del mundo como una red de redes interconectadas. La aceptación entusiasta de un inevitable destino globalizado supone también la aceptación del concepto más relevante de los que he desarrollado en esta investigación acerca lo absoluto.

Emplearé de nuevo en mi argumentación las definiciones que el diccionario académico aporta acerca de los términos que quiero destacar. El verbo *globalizar* significa 'integrar en un todo cosas diversas'. El mundo globalizado se dibuja así como la exaltación en un grado máximo de los valores absolutos de unidad en un todo. Es de hecho la materialización más radical del lema idealista del *hen kai pan*. La pregunta que surge es: ¿quién o qué es el Dios que es uno y está en todo?

**Figura 137.** Muhannad Shono, *Máquina ritual*, 2018. Pieza exhibida en la exposición *Espiritual-Digital*, celebrada del 22 de febrero al 5 de mayo de 2019 en la Kunstverein Wolfsburg, Wolfsburg.





La necesidad de integrar las partes en una totalidad integradora es intrínseca a la naturaleza del ser humano. La cuestión es hacia dónde dirigimos las personas, y en este caso los artistas, esos impulsos de unificación, porque lo cierto es que el resultado de esa totalidad dependerá de la suma de todas y cada una de nuestras acciones. La cultura occidental, con mayor impulso a partir de la Revolución industrial, ha perseguido la mejora de las condiciones de vida de los seres humanos. A nivel material y también espiritual. Los objetivos de las principales discusiones políticas de los últimos siglos se han dedicado a la conquista de nuevos espacios de libertad (emancipación) y justicia social. La discusión en torno a la creación artística ha seguido un camino paralelo. Estas conquistas tienen una clara vocación universal. Y la globalización cumple con esa ‘difusión mundial de modos, valores o tendencias’. Aunque también es cierto, y en el arte es evidente, presenta el riesgo de fomentar ‘la uniformidad de gustos y costumbres’ tomando como parámetro la cultura occidental.

En el ámbito económico, la globalización consiste en un ‘proceso por el que las economías y mercados, con el desarrollo de las tecnologías de la comunicación, adquieren una dimensión mundial, de modo que dependen cada vez más de los mercados externos y menos de la acción reguladora de los Gobiernos’. Esto supone que las economías locales pierden su capacidad de acción para someterse al dictamen estos mercados externos que a su vez se reúnen en un absoluto mayor, el Mercado.

El mercado, y dentro de él el mercado del arte, es un Dios que cuenta con su propia ley, es regulado por el Sistema y dirigido por los profetas. El mercado se comporta como una absoluto en cuanto que es independiente e ilimitado en su capacidad de expansión. Nada de lo que hagamos, o así quiere hacernos creer, parece poder afectarle. Por el contrario cualquier movimiento por su parte afecta y condiciona nuestra vida.

El principal profeta del Sistema de Mercado es el Progreso. Progresar es ciertamente ‘avanzar, mejorar, hacer adelantos en determinada materia’. La palabra profeta está tomada del griego *prophētēs*, derivada de *próphēmi* ‘yo predigo, pronóstico’, derivada a su vez de *phēmi* ‘yo digo’ (Corominas y Pascual, 1984). La palabra del Progreso es hoy la palabra de Dios.

Rafael Sánchez Ferlosio escribió un extraordinario ensayo en los años ochenta a propósito de la carrera espacial por la que EEUU y la antigua Unión Soviética compitieron con ferocidad durante la segunda mitad del siglo XX. Su título, *Mientras no cambien los dioses nada ha cambiado* (1986), da una idea de la reflexión que en él realizó el autor. Según argumentó Ferlosio, la Ilustración, que surgió de un impulso contracultural, sustituyó a los antiguos dioses por las ideas elevadas de Historia y Progreso, a las que hoy se añade la “sacrosanta” Tecnología. Estos nuevos dioses son para Ferlosio continuadores de un mismo esquema pues igual que ellos se alimentan del sacrificio humano. El 28 de enero de 1986 tuvo lugar la fatal explosión del transbordador espacial Challenger en su décima misión. La peculiar narrativa heroica y sacrificial utilizada por la prensa para dar sentido a la muerte de sus siete tripulantes sirve de excusa al autor en su disertación:

Lo que se ha pretendido poner a salvo de entredicho no ha sido tanto la empresa del espacio y la tecnología, como particulares ramas del Progreso, cuanto el principio sacrificial como condición misma del Progreso Humano en general, de la Aventura Humana, del Futuro, o, en fin, como sistema inexorable de la propia Historia Universal. Pero la circularidad de circunstancias de que sea tanto el sacrificio quien demanda dioses, como los dioses quienes demandan sacrificios hace difícil adivinar si lo que, en última instancia se defiende es la grandeza de los dioses o la necesidad del sacrificio (p. 46).

Hoy el sacrificio se ha naturalizado de tal modo que apenas reparamos en que lo es: vivimos en ciudades intransita-

bles, irrespirables y llenas de ruido para que los vehículos puedan circular por ellas; a pesar de sus efectos nocivos, aceptamos tener junto a nuestros hogares antenas de telefonía móvil a cambio de estar continuamente comunicados; en muchos aspectos no nos sentimos dueños de nuestro tiempo ni de nuestros actos; etc.

Se cumplen además otros sacrificios, los que suponen el deterioro de la forma de vida e incluso la muerte física de otras personas, a causa de, por ejemplo, la extracción de metales o minerales para la fabricación de tecnología o las condiciones de esclavitud de las personas que confeccionan ropa u otros útiles que nosotros compramos a un precio muy bajo. Estos sacrificios quedan lejos tanto geográficamente como en el imaginario. Su imagen se difumina en la niebla de las múltiples informaciones y en la confusión con nuestros intereses personales. Están además legitimados mediante acuerdos económicos de gobiernos que nuestro voto autoriza. Tristemente, parece que el propio bienestar material compensa cualquier sacrificio, especialmente si es el de otras personas a las que además no conocemos.

Marina Garcés (2013) analizó las contradicciones surgidas a partir de la concepción de un mundo globalizado dentro de una tradición tan individualista como es la occidental. Esta circunstancia pone en cuestión la noción del ideal universalista y la lleva más allá de las conclusiones del pensamiento posmoderno y poscolonial: “el universalismo es la forma abstracta que toma el estar-juntos en la era del individuo” (p. 22). La filósofa entiende que la tradición emancipadora occidental se expandió en dos vertientes: una, “la que ha entendido la emancipación del hombre como emancipación del individuo”; la otra es la que “asocia la emancipación con la transformación libre y colectiva del mundo que compartimos”.

El arte contemporáneo está necesariamente involucrado en su propio tiempo histórico y en consecuencia se desen-

vuelve entre los márgenes que este tiempo establece. La creación artística parece haber asumido la segunda vertiente emancipadora de la que hable Garcés, y se afana en la tarea de discutir los márgenes y tratar de ensancharlos. Para ello se involucra en la creación de espacios de reflexión que dirijan las tensiones generadas a favor de los aspectos que colaboran en la mejora de la vida en común. El arte se posiciona políticamente, al menos en su discurso.

Los artistas abandonan el solipsismo que caracterizaba la actitud de los abstractos y el modelo de la red se extiende ahora a la metodología de trabajo. Son frecuentes las colaboraciones y los proyectos en equipo. Los procesos rara vez se llevan a cabo en completa soledad, especialmente en el caso del arte que se encuentra integrado en los circuitos comerciales. La figura de curadores y galeristas participa hoy en la ideación y realización de proyectos cuya envergadura requiere con frecuencia la colaboración de profesionales especializados en áreas y técnicas diversas.

La reflexión absoluta del arte en torno al arte, largamente desarrollada durante la modernidad, cobra ahora un sentido distinto. El arte, como la filosofía, se enredó en cuestiones metafilosóficas y metartísticas que lo hicieron encerrarse en sí mismo. Pero los cuestionamientos contemporáneos corresponden a una generación nacida en la aceptación de que todo puede ser arte, de modo que la pregunta acerca de qué es el arte pierde toda relevancia. Aprovechando los recursos plásticos e intelectuales adquiridos en la modernidad o en cualquier otra época histórica, y sumándolos a las posibilidades tecnológicas de esta era, los artistas exploran modos de participar en la vida desde el arte. Y desean que esa participación derive en transformación.

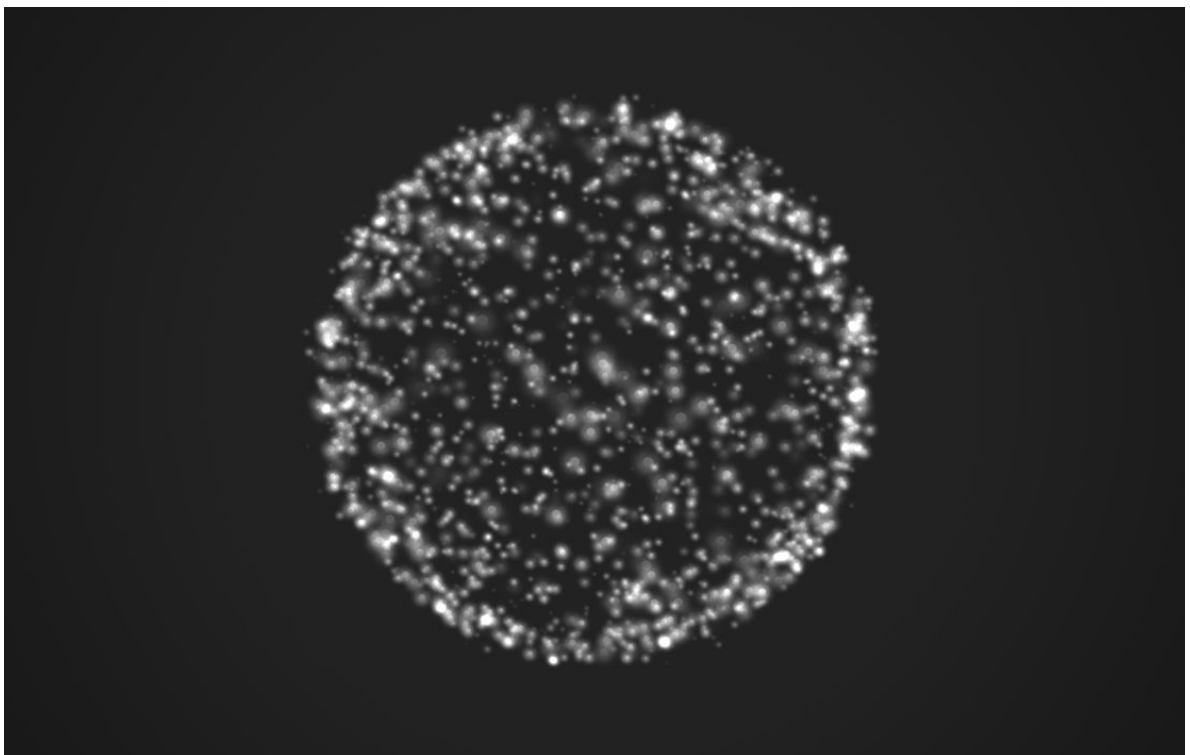
Digo que exploran modos y no que los buscan, pues la tarea artística se asemeja ahora más a la actividad de 'reconocer, registrar, inquirir o averiguar con diligencia



una cosa o un lugar' (*explorar*), que a la determinación que conlleva el *buscar*, que es 'hacer lo necesario para conseguir algo'. La búsqueda, que acompañaba íntimamente el quehacer artístico en la modernidad, ha sido desplazada porque el artista de hoy no necesita 'dirigirse hacia un lugar' (otra definición de *buscar*). Ya está en el lugar. Lo está intelectualmente porque sea cual sea el resultado de su trabajo se siente legitimado para considerarlo arte. Y lo está físicamente porque independientemente del espacio físico en el que se encuentre, internet lo sitúa instantáneamente en el centro del mundo.

El idealismo ya no se alimenta de ideas y de ideologías, o no solo de ellas, sino de acciones. De intervenciones, interactividad y participación. Es una arte muy humano, en el sentido de que las ideas nacen con vocación de participar de lo humano, nacen para servir a lo humano. Los artistas están más preparados intelectualmente que nunca, al menos los nacidos en los países con mayor desarrollo económico y los que tienen la suerte de formarse en ellos. Eso se traduce en un discurso culto que se alimenta de prácticas textuales y debates teóricos. Se produce una combinación de reflexión y de acción. Podría decirse que el arte procura *accionar* la reflexión.

Este carácter abierto, activo, colaborativo y explorador del arte ha trasladado también el concepto de compromiso y lo ha transformado en implicación. La imagen del artista comprometido que contraía obligaciones con determinadas causas ideológicas derivó en la exigencia de una coherencia insostenible e incuestionable con las ideas por encima de las personas. El replanteamiento contemporáneo de lo absoluto no habla de causas sino, como ya mostré, de intereses. El pensamiento actual insiste en la creación de lazos y no de ataduras, y como podemos ver las palabras arropan a estos pensamientos. *Implicar* proviene del latín 'enlazar' y su definición encuentra un nuevo sentido en la actividad artística de hoy: 'hacer que alguien o algo participe o se interese en un asunto'.



**Figura 138.** Ai Weiwei y Olafur Eliasson, *Moon* (clip de video), 2013-17. Proyecto de dibujo colaborativo a través de una plataforma de conexión en línea internacional.

Para Garcés la pelea por la libertad y la emancipación tiene, entendida desde su vertiente colectiva, un sentido de transformación del mundo compartido que requiere de esa implicación: “la emancipación no pasa por la conquista de la soberanía individual sino por la capacidad de *coimplicarse* [cursivas añadidas] en un mundo común” (p. 22). Como consecuencia, dice Garcés, la cuestión no se centra ahora en los valores universales que nos unen, sino precisamente en aquello que nos separa: “nos separan las religiones, nos separan las comunidades de nacimiento, nos separa el miedo, nos separa de nosotros mismos el modo de producción capitalista...”. La manera en que Garcés describe las diferencias entre los dos tipos de emancipación antes referidos, el de carácter individual y el de la transformación colectiva, explica también de qué manera los conceptos de totalidad y universalidad son revisados y reinterpretados en la contemporaneidad:

La diferencia entre una tradición y otra es nítida: la primera tiene como pieza fundamental el individuo y su mirada crítica es normativa. La segunda tiene como pieza fundamental el mundo como dimensión común y su mirada crítica es antagonista. No representan la tensión entre la sociedad abierta y la comunidad cerrada, sino dos maneras de abordar el estar-juntos de un «todos» que en el primer caso se postula en abstracto y que en el segundo se pone en obra desde la experiencia autónoma y antagónica del nosotros. ¿Qué nos separa? Con esta pregunta, los problemas de nuestra globalidad fracturada y en guerra pueden ser abordados desde la concreción de unas luchas necesariamente múltiples en las que se expresa el deseo común de hacer mundo (2013, p. 22-23).

La pregunta sirve entonces para precisar los objetivos que es necesario atender, pero ayuda además a evidenciar “las falacias de una propuesta, la universalista, que presupone y deja intacta nuestra relación individualizada con la sociedad y con el mundo”. Quiere esto decir que la reconsideración de los sentidos de lo *universal* que la globalización pone sobre el tablero no admite más la escisión del

ser humano, su observación del mundo como algo ajeno o externo a sí mismo, como un objeto.

El apartado anterior concluyó con la pregunta acerca de la conexión entre los supuestos del arte contemporáneo (el motor de sus acciones) y la realidad en la que este se desarrolla. La implicación del discurso del arte en los problemas del mundo real supone una evidencia en este sentido. El arte contemporáneo incide en la misma pregunta que Garcés plantea acerca de lo que nos separa y la aborda también “desde la concreción de unas luchas necesariamente múltiples”. Estas luchas se manifiestan en los giros e intereses que nutren al arte. Además, el arte se adelanta a su tiempo apoyándose la libertad de que goza. Puede permitirse, y lo hace, especular como si esas cosas que nos separan estuvieran superadas, como si la sociedad en la que el arte se exhibe hubiese integrado realmente en su práctica los términos en los que el arte trata los problemas y el artista hablase con el público en un lenguaje común. En cierto modo vive en una utopía.

Pero la realidad de la recepción del arte no es exactamente así. Y cabe la posibilidad de que la clave de una cierta desconexión entre el arte y el espectador se encuentre precisamente en su afán de conexión con la realidad. Porque ¿quién ha dicho que el espectador, el ser humano, desee estar conectado a la realidad? Si bien es cierto que las grandes exposiciones son visitadas por un público cada vez más numeroso, también es sabido que esto responde, por encima de un interés hacia el arte, a la implantación de un modelo de ciudadano-turista del mundo, y por extensión turista del mundo cultural, que proviene de los países con mayor desarrollo económico y que a su vez genera grandes cantidades de dinero. El *marketing* ha convertido a algunos de los grandes museos del mundo en auténticos parques temáticos del arte en los que el número de visitantes diarios baten récords inéditos. El arte contemporáneo se exhibe, se ve y pocas veces se comprende. Sigue existiendo una gran distancia con el





**Figura 139.** Rémy Zaugg, *Pero yo te veo (azul)*, 1994-2000. MUDAM (Museo de Arte Moderno Gran Duque Juan), Luxemburgo.

espectador, que no siempre comprende las intenciones o las formas que los artistas proponen. El arte requiere un esfuerzo que no todo el mundo está dispuesto a realizar.

En otras ocasiones el arte se queda en la superficie de sus significados sin llegar a calar en aquel que lo recibe. Las palabras sobre las que hemos reflexionado en estas páginas -digo *hemos*, porque ha sido mi intención que el lector las haya hecho suyas- forman parte del discurso teórico del arte: límite, frontera, pluralidad, conectividad, transgresión, ecoestética, interpretación, hermenéutica, diálogo, memoria, transversalidad, participación, reactivación, realidad, red, globalización, legitimación, exploración, implicación y un largo etcétera. Sucede que las palabras tienen la doble cualidad de aclarar los conceptos pero también de ocultarlos u oscurecerlos hasta hacerlos incomprensibles.

Como el arte forma parte del conjunto social, cuando determinadas palabras pasan a engrosar oficialmente su discurso suele coincidir que al mismo tiempo se incorporan a otras áreas de pensamiento como pueden ser la educación, la filosofía, la psicología o la política. Hoy todos hablamos de *transversalidad*, *epistemología*, *excelencia* o *proactividad*. Las palabras se ponen de moda. Entonces los artistas, el público, los políticos, los educadores, las instituciones, toman las palabras y las obedecen sin rumiarlas, sin saborearlas, sin aportarles nada. Dejan de sentirlas. Las palabras se repiten sin ser escuchadas, ni por el que las recibe ni por el que las lanza. Y lo que antes poseía un enorme potencial revolucionario cae en la banalidad para ser finalmente desactivado. Entonces esas mismas palabras pasan a engrosar discursos vacíos de artistas vacíos con obras vacías que se acompañan de un gran empaque verbal, también vacío.

Cuando esto ocurre el arte se queda flotando en un limbo de teorías efectistas pero poco eficaces para el cumplimiento de una de las potencialidades más poderosas de

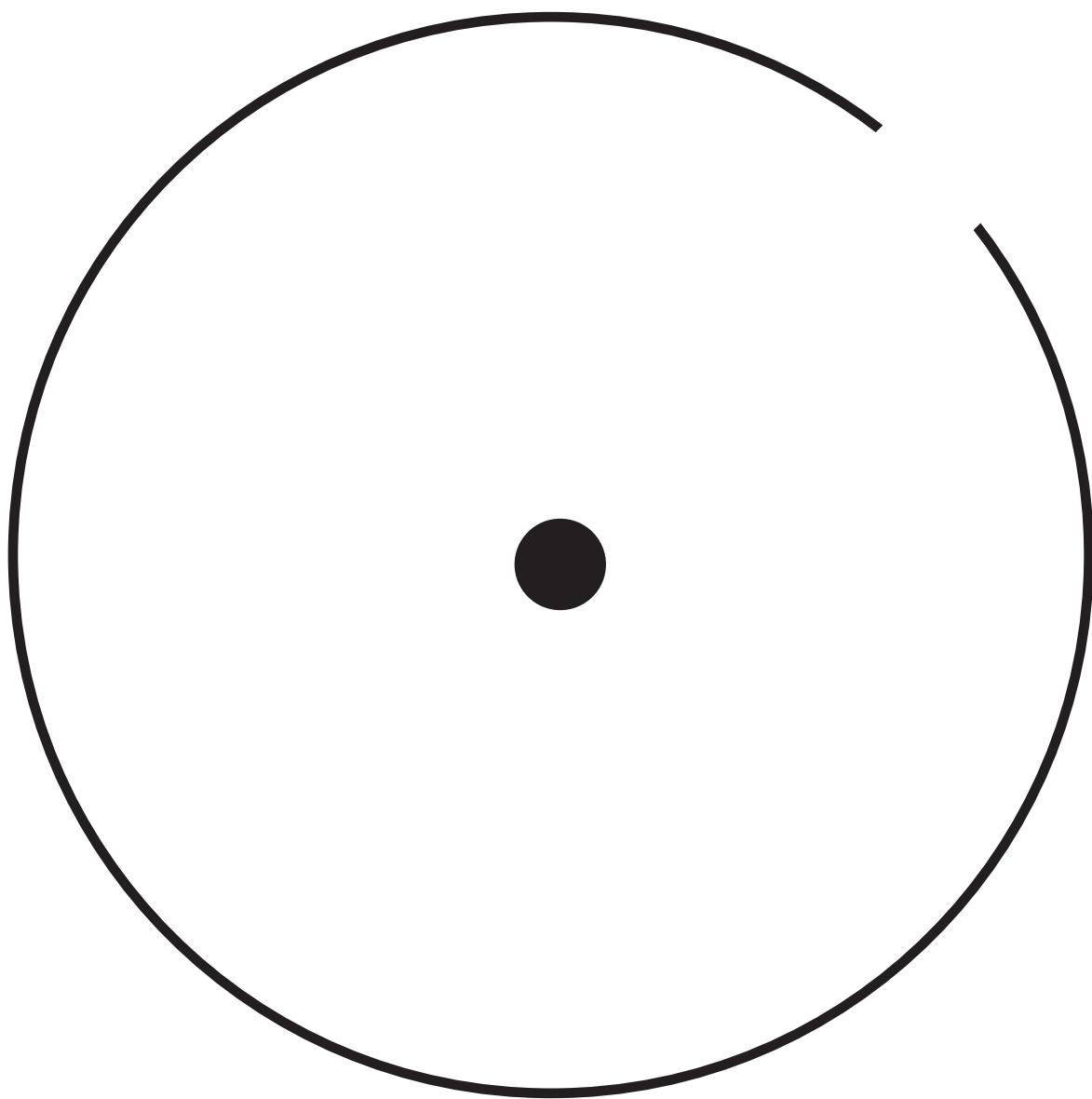
la creación artística: la capacidad para llegar al interior de las personas y transformarlas. Así que el discurso del arte debe estar siempre alerta, con los reflejos frescos, dispuesto a activar nuevos conceptos con los que sacudir la realidad. Para que el discurso del arte mantenga siempre una madurez despierta e iluminante a la que podamos aspirar.

## **CAPÍTULO 5**

# **LOS INTERSTICIOS DEL ARTE**









## LA DIALÉCTICA DE LOS OPUESTOS

El arte puede presentarse como un modelo alternativo del saber, como un modelo hermenéutico para relacionarnos de otro modo con la realidad. En rigor, para pensar la realidad de otra manera. Por tanto, solo si la filosofía del arte consigue mostrar con éxito la falsedad esencial sobre la que ciencia y técnica se fundan: la voluntad de saber como voluntad de poder, y frente a ellas, se puede establecer el arte como modelo de saber alternativo (Cereceda, 2008, p.12).

No hay identidad que no se construya desde los antagonismos. Para poder elaborar la definición de cualquier concepto el pensamiento abstracto necesita apoyarse en su contrario. Ambos extremos forman parte de una misma idea, ya sea para afirmarla o bien para negarla. La tensión que estas tendencias contrarias generan obliga instintivamente al posicionamiento en uno u otro sentido, es decir, a la identificación con uno de los dos extremos. Pues el pensamiento humano anhela precisamente desactivar las tensiones, cerrar los círculos, terminar lo que percibe inacabado, resolver las contradicciones. Si no es posible lograrlo en la realidad física -formalmente- la mente se encargará de ello.

En este contexto la reflexión acerca de las palabras con las que se expresa aquello que concierne al arte tiene la virtud de precisar las ideas a partir de las cuales explorar caminos alternativos a los ya dados.

Ante nociones que nos dibujan posicionados en uno u otro extremo de conceptos cuyo origen se pierde en nuestra memoria -como lo Uno y el Todo o el sujeto frente al objeto- el ser humano se rebela hoy contra la percepción de sí mismo como un ser escindido, desvinculado de todo lo que no es él. En respuesta a esto surgen propuestas que pretenden conciliar realidades diversas y el arte quiere formar parte de ello. El Yo, expresado en la subjetividad artística hasta su extremo absoluto -la singularidad, los



universos personales, el gesto- comienza a abrirse a su forma plural, nosotros. La individualidad se ensancha para crear lo común y con ello las comunidades. Lo diferente quiere dejar de ser discriminado y reunirse en el conjunto de la diversidad. De todo ello el arte tiene algo -mucho- que decir. Y lo dice también mediante la elección de determinadas palabras en la construcción de sus discursos.

Como punto de partida para el análisis de una lexicografía del discurso del arte contemporáneo es preciso dirigir la atención hacia los conceptos a los que antes hice referencia: la *afirmación* y la *negación* como extremos necesariamente cómplices de cualquier intento de definición. La tabla 17 muestra los rasgos opuestos que se deducen de las definiciones de esos dos términos aportadas por el diccionario académico. El mismo diccionario será el referente utilizado a lo largo de las tablas siguientes (en total, de la tabla 17 a la 26).

La primera conclusión que puede extraerse de la observación de esta tabla es la relación que se establece entre la *afirmación* (o lo afirmativo) y lo *cerrado*, así como entre la *negación* (o lo negativo) y lo *abierto*. Esto se debe al carácter concluyente que es intrínseco a la naturaleza de cualquier afirmación: afirmar es asegurar una cosa (algo), cerrando con ello la puerta a cualquier otra posibilidad. La afirmación da por terminada la definición del concepto al que alude. Por su parte la negación rechaza, prohíbe o simplemente no reconoce tal afirmación, de modo que al negar concretamos aquello que algo no es, quedando abierta la puerta a todo lo que podría ser.

Las columnas *Afirmación* y *Negación* suponen las dos anclas de una escala. Utilizaré dicha escala para establecer el grado en que determinadas nociones de uso habitual en el vocabulario artístico y filosófico, estrechamente enlazados en el pensamiento de los últimos tiempos, se aproximan a uno u otro extremo de lo absoluto.

Tabla 17. *Afirmación versus negación*

AFIRMACIÓN VS NEGACIÓN	
AFIRMACIÓN	NEGACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>. Dar firmeza (= fuerza, seguridad)</li> <li>. Asegurar</li> <li>. Dar por cierto/verdadero/indudable</li> <li>. Existencia, presencia</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. No verdad</li> <li>. Ausencia, inexistencia</li> <li>. Contrario (o complementario) de la realidad</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. Aceptación</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Rechazo, desprecio, repulsa</li> <li>. Oposición, contradicción</li> <li>. No reconocimiento</li> <li>. Prohibición, veto, excusa, rehusar, denegar, no conceder</li> <li>. Desdeño, esquivar, resistencia, impedimento, estorbo</li> <li>. Ocultación, disimulo, olvido, retiro</li> <li>. No confesión</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. Utilidad, practicidad, beneficio</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Infructuoso, malo, perjudicial</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. Positivo (+)</li> <li>. Optimismo (positividad, ver lo favorable)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Negativo (-)</li> <li>. Pesimismo (negatividad, ver lo desfavorable)</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. Sí</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. No</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. Avance, valor mayor que cero</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Retroceso, valor menor que cero</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. Propio</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. No propio, ajeno</li> </ul>
<b>CERRADO</b>	<b>ABIERTO</b>

Entre los dos extremos existen, como es de esperar, infinidad de matices. Mi propuesta es situar el arte en ese espacio intermedio. Así ocurre a partir de la tabla 18 (incluida) y hasta la 26. La ubicación de un concepto en el extremo izquierdo de la tabla implica su consideración desde un punto de vista absolutamente afirmativo, paradigma de la idea a la que representa. El extremo derecho se reserva justamente para la consideración contraria, es decir, la observación de la misma idea desde su extremo opuesto. Si a un lado de cada tabla se encuentra, por ejemplo, la afirmación de una realidad y al otro la negación de la misma, el lugar que ha de ocupar el arte será un punto intermedio en el que su potencialidad transformadora despliegue otras realidades posibles.

El espacio central ocupado por el arte es entonces el espacio de la contingencia, de aquello que podría suceder o no. Dependerá de lo que queramos hacer al respecto. Su ubicación intermedia pretende no solo distanciarlo de los extremos absolutos, sino concretar la idea de un territorio de por sí intangible e indeterminado que sin embargo se encuentra presente en el pensamiento artístico y filosófico.

El arte actual y la literatura en torno a él son testigos de la vigencia de conceptos como el *no lugar* propuesto por el etnólogo francés Marc Augé; el *campo expandido* desarrollado por las teóricas del arte estadounidenses Rosalind Krauss y Lucy Lippard; o la red de relaciones propia del espacio contemporáneo que el filósofo francés Michael Foucault denominó *heterotopía*.

Estos espacios en los que el arte fija su atención y se desenvuelve son transitorios, circunstanciales, anónimos, dispersos, relativos, relacionales, heterogéneos, vitales y expansivos. Es en ellos donde el arte cobra toda su fuerza y sentido. Son los espacios que permiten repensar la realidad impuesta al dirigir el foco de su interés hacia los pliegues y dobleces de la misma.

Tabla 18. *El espacio del arte*

EXTREMO AFIRMATIVO	EL ARTE	EXTREMO NEGATIVO
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Absolutamente</b></li> <li>. De una única manera</li> <li>. De manera absoluta</li> <li>. Independiente, ilimitado, que excluye cualquier relación</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Relativo:</b> que guarda relación con alguien o con algo; que no es absoluto; no mucho, en poca cantidad o intensidad; discutible, susceptible de ser puesto en cuestión</li> <li>. <b>Intersticio:</b> hendidura o espacio, por lo común pequeño, que media entre dos cuerpos o entre dos partes de un mismo cuerpo; es sinónimo de intervalo (espacio o distancia entre dos tiempos o dos lugares)</li> <li>. <b>Resquicio:</b> abertura que hay entre el quicio y la puerta; hendidura pequeña; coyuntura u ocasión que se proporciona para un fin</li> <li>. <b>Pliegue:</b> doblez, especie de surco o desigualdad que resulta en cualquiera de aquellas partes en que una tela o cosa flexible deja de estar lisa o extendida</li> <li>. <b>Despliegue:</b> acción y efecto de desplegar o desplegarse</li> <li>. <b>Desplegar:</b> desdoblar o extender lo que está plegado, aclarar y hacer patente lo que estaba oscuro o poco inteligible. Relacionado con: expansión y tender.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>En absoluto</b></li> <li>. De ningún modo</li> </ul>

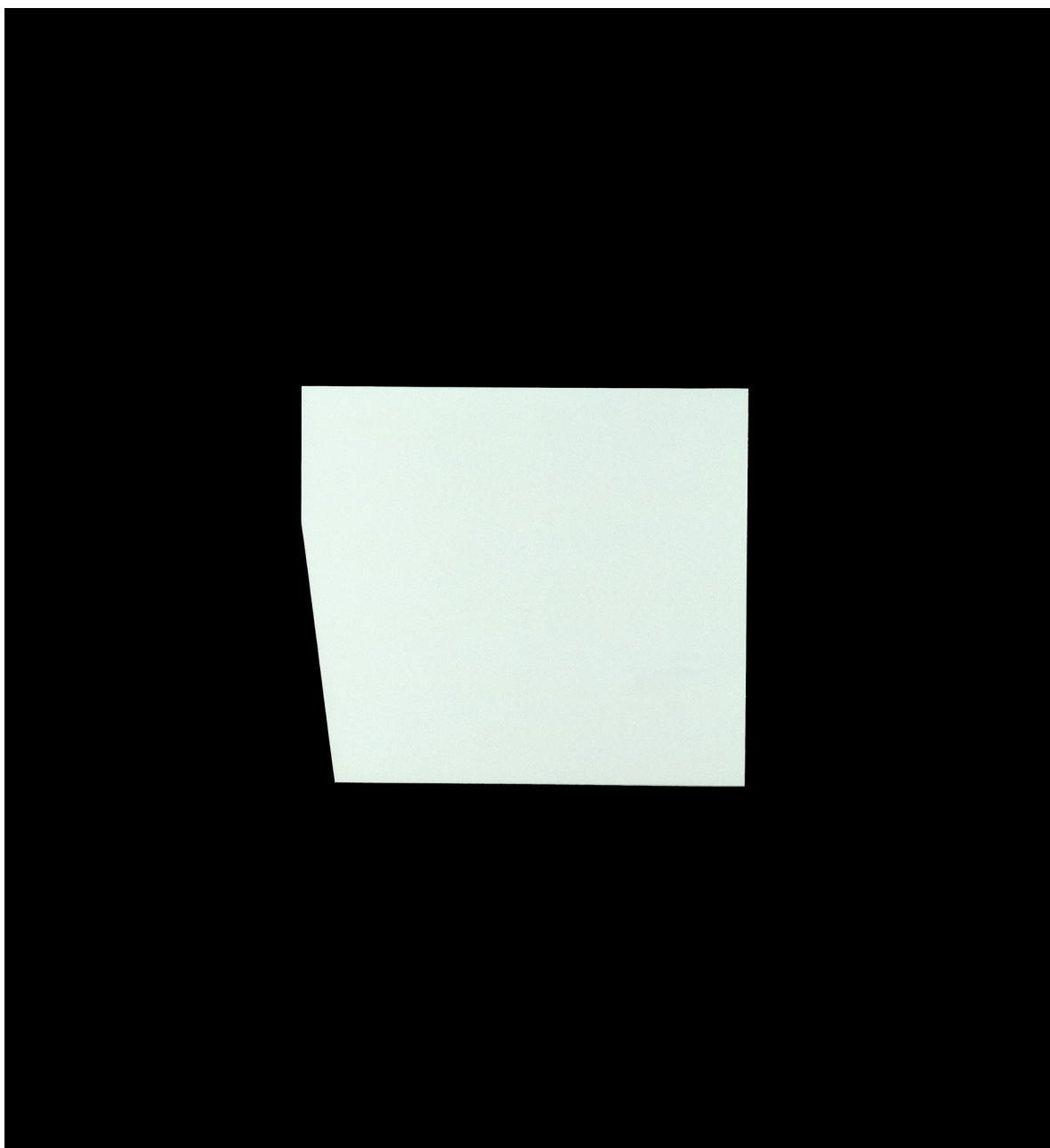


El lugar conquistado por el arte es humilde pero potencialmente poderoso. Es tan solo una pequeña hendidura, un intersticio que media entre los dos límites absolutos de una misma realidad. Pero ese diminuto resquicio ofrece la oportunidad necesaria para provocar grietas capaces de derrumbar grandes edificios. Y así, el mundo pensado e interrogado desde el lugar del arte interrumpe su frenético devenir, y los puntos finales se transforman en puntos suspensivos.

( ● ● ● )

Tabla 19. *Los intersticios del arte*

INTERSTICIOS		
AFIRMACIÓN	POSIBILIDAD	NEGACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Espacio ocupado</b></li> <li>. Ecúmene (del latín y este del griego 'tierra habitada'): comunidad humana que habita una porción extensa de la Tierra</li> <li>. Gentrificación: proceso de transformación de un espacio urbano en declive, a partir de la reconstrucción o rehabilitación edificatoria con mayores alturas, lo que provoca un aumento de los alquileres o del costo habitacional en estos espacios</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>No lugar</b></li> <li>. <b>Campo expandido</b></li> <li>. <b>Heterotopía</b></li> <li>. <b>Rizoma, red de redes</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Espacio vacío</b></li> <li>. Anecúmene (del griego 'no' y 'habitado'): zonas de la Tierra que antaño fueron desconocidas por una cultura o bien, en la actualidad, donde el ser humano no vive ni procrea de forma permanente</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Cierre:</b> clausura, obturación, sujeción, conclusión, término, unión</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Grieta</b></li> <li>. <b>Abertura:</b> acción de abrir o abrirse</li> <li>. <b>Entreabierto</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Apertura:</b> acción de abrir; acto de dar principio; actitud favorable a la innovación; actitud de transigencia en lo ideológico, político, religioso, etc.</li> <li>. Hendidura, agujero, grieta, amplitud, diámetro, principio, innovación, transigencia</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Aceptación:</b> conformidad, conformismo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Interrupción</b></li> <li>. <b>Epoje, parentetización, suspensión</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Rechazo:</b> resistencia, crítica, criticar, criticismo, criticidad, juicio, lucha, ruptura, quiebra, digresión, incisión, provocación, desafío, inquietud</li> </ul>



**Figura 140.** Elena Asins,  
*Dolmen 3*, 1994.

## GRUPOS CONCEPTUALES

La posibilidad de conectar las propuestas de conocimiento que disciplinas diversas como el arte, la filosofía, la sociología, la filología o la teoría política brindan es una oportunidad genuinamente contemporánea que pensadores implicados en la realidad de hoy, como lo es Marina Garcés, no desaprovechan. En el ensayo *Un mundo común* (2013) Garcés ofrece un certero análisis de la actual situación de la actividad artística con respecto a su implicación en la realidad:

El arte es uno de los ámbitos desde los que más se ha insistido, en los últimos años, en la necesidad de una repolitización de la vida. Sus temas, volcados hacia lo real, sus procesos, cada vez más colectivos, y sus lugares, abiertos al espacio público, parecen atestiguarlo (p. 68).

Este interés que el arte demuestra a través de los temas en los que se desarrolla no supone que su actitud sea completamente sincera, como aclara Garcés un poco más adelante:

Estamos viendo cómo fácilmente reproducen nuevas formas de banalidad y nuevos espacios para el autoconsumo y el reconocimiento. Que las obras artísticas traten de temas políticos no implica que ese arte trate honestamente con lo real. La honestidad con lo real es la virtud que define la fuerza material de un arte implicado en su tiempo (p. 68).

Garcés resume la perspectiva que Occidente sostiene acerca de la realidad valiéndose de las dos preguntas fundamentales que el pensamiento moderno plantea a este respecto: cómo pensar la realidad y cómo transformarla. Las tablas que a continuación nuestro pretenden reflejar mediante palabras dicho punto de vista acerca de la realidad.

De un modo general cabe señalar ciertas afinidades entre una tendencia clásica o conservadora del pensamiento occidental -y del arte que en él se ha desarrollado- y una



postura afirmativa de lo absoluto. En sentido contrario, el pensamiento moderno inició un camino de negación de todo absoluto. Por esta vía negativa han circulado artistas románticos, vanguardistas y también actuales. La imagen resultante es el negativo fotográfico de una misma imagen del absoluto.

Lo expresaré mediante un ejemplo. Tomando como modelo el aspecto *totalidad*, característico como expliqué de lo absoluto, lo aplicaré a un elemento fundamental del arte como es el espacio, su ocupación y la distribución de los elementos que lo componen. Si se resuelve esta aplicación en un sentido afirmativo, el espacio quedará totalmente ocupado, lleno. El paradigma en este sentido sería el *horror vacui*, tendencia característica del arte barroco. Si por el contrario aplicamos la totalidad en sentido negativo, obtendremos el vacío, recurso plástico extensamente utilizado en corrientes minimalistas, conceptuales y abstractas del arte moderno y contemporáneo.

La tendencia en un sentido u otro no es aplicable de un modo estricto en la contemporaneidad, ya que esta se caracteriza por la apropiación y asimilación de los recursos que en cada ocasión interesan al artista en cuestión. Así, puede apreciarse cómo el vacío propuesto por Yves Klein (figura 69) no resulta menos contemporáneo que el exceso informativo de las obras de Carmen Winnart (figura 71). En ambos casos los artistas utilizan un recurso plástico, negativo o afirmativo, para constatar un absoluto.

Las tablas que siguen no pretenden constituir una taxonomía definitiva sino una propuesta de trabajo progresiva (*work in progress*). En ese sentido mi intención es hacer partícipe al lector en un proceso de creación que es por definición incompleto. Las palabras, como las ideas, sufren el desgaste de su uso abusivo. Necesitan renovarse para poder ofrecer visiones inéditas de la realidad. De tal modo, las palabras aquí seleccionadas son transitorias y

con toda probabilidad podrán ser reemplazadas por otras en un futuro cercano.

He reunido los términos relacionados con el proceso de creación artística que con mayor frecuencia se repetían en los textos consultados a lo largo de la investigación. Partiendo de la definición de cada uno de ellos aportada por el diccionario académico y teniendo en cuenta el sentido en el que son empleados en el entorno artístico, los he dividido en seis grupos conceptuales. Cada uno de estos grupos es representativo de alguno de los principales aspectos de los que se ha ocupado y se ocupa el pensamiento artístico: la libertad, el control, la verdad, la identidad, el conocimiento y la creación. Los grupos se componen de términos afines, en muchas ocasiones inferidos unos de los otros.

La tabla 20 inicia este apartado con la presentación de un grupo de dualidades que considero esenciales debido a su carácter generalista. Las siguientes (de la tabla 21 a la 26) están dedicadas cada una de ellas a uno de los grupos conceptuales mencionados.

Tabla 20. *Las dualidades esenciales*

LAS DUALIDADES ESENCIALES		
AFIRMACIÓN	POSIBILIDAD	NEGACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Afirmación:</b> afirmación de lo absoluto</li> <li>• Afirmar: poner firme, dar firmeza; asegurar o dar por cierto algo; (esgrima) irse firme hacia el contrario, presentándole la punta de la espada.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Duda:</b> suspensión o indeterminación del ánimo entre dos juicios o dos decisiones, o bien acerca de un hecho o una noticia; vacilación del ánimo respecto a las creencias religiosas; cuestión que se propone para ventilarla o resolverla</li> <li>• Duda filosófica: suspensión voluntaria y transitoria del juicio para dar espacio y tiempo al espíritu a fin de que coordine todas sus ideas y todos sus conocimientos</li> <li>• Desatar la duda (locución verbal empleada en filosofía): desatar el argumento</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Negación:</b> rechazo, negación de lo absoluto</li> <li>• Negar: decir que algo no existe, no es verdad o no es como alguien cree o afirma; dejar de reconocer algo, no admitir su existencia; decir que no a lo que se pretende o se pide, o no concederlo; prohibir o vedar, impedir o estorbar; olvidarse o retirarse de lo que antes se estimaba y se frecuentaba; desdeñar, esquivar algo o no reconocerlo como propio; ocultar, disimular; excusarse de hacer algo, o rehusar el introducirse o mezclarse en ello</li> <li>• Rechazar (del francés <i>rechacier</i>, derivado de <i>chacier</i>, del mismo origen que <i>cazar</i>): forzar a algo o a alguien a que retroceda; resistir al enemigo, obligándolo a retroceder; contradecir lo que alguien expresa o no admitir lo que propone u ofrece; denegar algo que se pide; mostrar oposición o desprecio a una persona, grupo, comunidad, etc.</li> </ul>

AFIRMACIÓN	POSIBILIDAD	NEGACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Positivo:</b> cierto, efectivo, verdadero y que no ofrece duda; que implica la existencia o presencia de algo; afirmativo o que expresa afirmación o aceptación; útil, práctico o beneficioso</li> <li>• Positividad: positivismo, neopositivismo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Valor cero</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Negativo:</b> perteneciente o relativo a la negación; que implica la ausencia o inexistencia de algo; que incluye o contiene negación o rechazo; (dicho de una cosa) mala, perjudicial o infructuosa; (dicho de una persona) pesimista, inclinada a ver el aspecto desfavorable de las cosas; (dicho de una cantidad) que tiene valor menor que cero; (dicho de una imagen fotográfica) reproducida con los claros y oscuros de manera contraria a como se ven en la realidad, o con sus colores complementarios; negación o denegación, o lo que la contiene; repulsa o no concesión de lo que se pide</li> <li>• Negatividad</li> <li>• Nihilismo: negación de todo principio religioso, político y social</li> </ul>



AFIRMACIÓN	POSIBILIDAD	NEGACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Sí:</b> expresa afirmación o confirmación; usado frecuentemente para responder a preguntas totales</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>“No sé”</b></li> <li>. <b>Quizás, posibilidad</b></li> <li>. <b>Contingencia</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>No:</b> respuesta negativa; denota la inexistencia, o lo contrario, de lo designado por la voz a la que precede o la ausencia de lo expresado por ella; introduce interrogaciones que reclaman una contestación afirmativa; antecede al verbo al que siguen palabras negativas, como nadie, nada o ningún</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Principio,</b> principiar, principiante, comienzo</li> <li>. Nacimiento, origen, comienzo, empuje</li> <li>. Raíz, radical</li> <li>. Etimología: origen de las palabras, razón de su existencia, de su significación y de su forma</li> <li>. Principio: cada una de las primeras proposiciones o verdades fundamentales por donde se empiezan a estudiar las ciencias o las artes; norma o idea fundamental que rige el pensamiento o la conducta.</li> <li>. Relacionado con: verdad</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Proceso</b></li> <li>. <b>Equidistancia:</b> círculo, circunferencia, esfera, circular, dialelo</li> <li>. <b>Centro:</b> centrípeto, medio</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Final,</b> término, conclusión,</li> <li>. Muerte</li> <li>. Apocalipsis: fin del mundo; Situación catastrófica, ocasionada por agentes naturales o humanos, que evoca la imagen de la destrucción total</li> <li>. Fin (espacio): frontera, extremo, límite, linde, umbral, cabo, distal, margen, marco, borde</li> <li>. Relacionado con: circundar, descentrado</li> </ul>

AFIRMACIÓN	POSIBILIDAD	NEGACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Finitud</b></li> <li>. Relacionado con: definición</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Instante eterno</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Infinitud:</b> <i>ápeiron</i> (indefinido o infinito)</li> <li>. Relacionado con: indefinición</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Todo:</b> totalidad, total, plenitud, completud, radicalidad, totalitarismo, absolutismo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Parte</b></li> <li>. <b>Holismo:</b> doctrina que propugna la concepción de cada realidad como un todo distinto de la suma de las partes que lo componen.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Nada:</b> silencio, vacío, vacuidad, parcialidad,</li> <li>. Lo incompleto</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Cosmologías:</b> teorías del origen del mundo <ul style="list-style-type: none"> <li>- Físicas: cosmologías</li> <li>- Religiosas: cosmogonías (creacionismo)</li> <li>- Filosóficas: metafísica (Demiurgo)</li> </ul> </li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Aquí y ahora</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Escatologías:</b> teorías del fin del mundo <ul style="list-style-type: none"> <li>- Escatología general o anteposhistórica (antes del fin de la historia): se ocupa del destino final de la humanidad y del destino final del universo</li> <li>- Escatología particular o posmortuoria: se ocupa del estado del ser humano después de su muerte</li> </ul> </li> </ul>

AFIRMACIÓN	POSIBILIDAD	NEGACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Fe:</b> creencia que no está sustentada en pruebas, además de la seguridad, producto en algún grado de una promesa</li> <li>. Religión, confianza</li> <li>. Esperanza: en el cristianismo, virtud teologal por la que se espera que Dios otorgue los bienes que ha prometido</li> <li>. Expectativa: esperanza de realizar o conseguir algo; posibilidad razonable de que algo suceda</li> <li>. Creencia, ideología</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Religiosidad sin dios:</b> naturaleza, energía, etc.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Descreimiento:</b> falta, abandono de fe, de creencia, especialmente en lo que se refiere a religión</li> <li>. Ateísmo: negación de la existencia de cualquier dios</li> <li>. Nihilismo: negación de todo principio religioso, político y social</li> <li>. Duda, desconfianza</li> <li>. Agnosticismo: actitud filosófica que declara inaccesible al entendimiento humano todo conocimiento de lo divino y de lo que trasciende la experiencia</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Sacralidad</b></li> <li>. Sacrificio (sacrificar, de <i>sacro</i> más <i>facere</i>: hacer sagradas las cosas)</li> <li>. Relacionado con: aura</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Ritualidad</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Laicismo</b></li> <li>. Lo profano</li> <li>. Secularización</li> </ul>

Tabla 21. *La libertad*

LA LIBERTAD		
AFIRMACIÓN	POSIBILIDAD	NEGACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Condena</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Consuelo</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Liberación</b></li> <li>• Absolución (etimología de <i>absoluto</i>)</li> <li>• Salvación</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Dependencia</b>, esclavitud, condicionalidad</li> <li>• Servidumbre: sino, destino, signo, predestinación, heteronomía, condicionalidad</li> <li>• Autocracia: sistema de gobierno cuya autoridad recae sobre una sola persona sin ningún límite</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Múltiples modos de relación:</b> implicación, compromiso, solidaridad, participación, colaboración, asociación, concomitancia, transitivity, reciprocidad, correspondencia</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Emancipación:</b> autoemancipación, autonomía, autogobierno, independencia, soberanía, incondicionalidad, soltura</li> <li>• Independiente: que no tiene dependencia, que no depende de otro; (dicho de una persona) que sostiene sus derechos u opiniones sin admitir intervención ajena</li> <li>• Anarquía: ausencia de poder público</li> <li>• Libertad: liberalismo, neoliberalismo, libertad de expresión, libertad de creación, libre albedrío</li> <li>• Democracia: forma de gobierno en la que el poder político es ejercido por los ciudadanos</li> </ul>



Tabla 22. *El control*

EL CONTROL		
AFIRMACIÓN	POSIBILIDAD	NEGACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Dominación:</b> poder, control, autoridad, soberanía, imperialismo, colonialismo, omnipotencia, propiedad, egocentrismo</li> <li>. Dueño, domino</li> <li>. <i>Mainstream:</i> tendencia dominante</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Autonomía de la voluntad</b> (Derecho): capacidad de los sujetos de derecho para establecer reglas de conducta para sí mismos y en sus relaciones con los demás dentro de los límites que la ley señala</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Sometimiento:</b> opresión, subordinación, jerarquía</li> <li>. Humildad: entendida como sumisión, rendimiento</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Éxito,</b> triunfo</li> <li>. Relacionado con: fin (final y finalidad)</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Fracaso,</b> derrota, fiasco</li> <li>. Relacionado con: fin (final y finalidad)</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Determinación,</b> determinismo, autodeterminación, definitivo, tajante, decisivo, categórico, terminante, rotundo, directo, decisión, conclusión</li> <li>. Determinar: decidir algo, despejar la incertidumbre sobre ello; establecer o fijar algo; señalar o indicar algo con claridad o exactitud</li> <li>. Intención: determinación de la voluntad en orden a un fin</li> <li>. Terminante: categórico, concluyente, que hace imposible cualquier insistencia o discusión sobre la cosa de que se trata</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Posibilidad:</b> probabilidad, probabilismo, contingencia, entropía, futuro</li> <li>. <b>Flexibilidad</b></li> <li>. <b>Ambigüedad</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Indeterminación,</b> indecisión, inconclusión</li> <li>. Lo inacabado, lo indirecto</li> </ul>

AFIRMACIÓN	POSIBILIDAD	NEGACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Limitación</b>, delimitación, límite, linde, umbral, frontera, disminución, decrecimiento</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Humildad</b>: entendida como conocimiento y aceptación de los propios límites</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Ilimitación</b>, expansión, expansionismo, crecimiento</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Concreción</b>, precisión, definición, lo pequeño</li> </ul>	-	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Abstracción</b>, inconcreción, indefinición, imprecisión</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Particularidad</b></li> <li>. Personal, personalidad</li> <li>. Singularidad</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Hermenéutica de Gadamer</b>: comprensión del sentido compartido mediante el diálogo, los textos y la historia;</li> <li>. <b>Círculo hermenéutico</b>: para comprender el todo es necesario comprender las partes, y viceversa.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Universalidad</b>, generalidad, generalización, amplitud, globalización</li> <li>. Cosmovisión: visión o concepción global del universo</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Inmanencia</b> (inmanente: que es inherente a algún ser o va unido de un modo inseparable a su esencia, aunque racionalmente pueda distinguirse de ella)</li> </ul>	-	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Trascendencia</b>: para la filosofía, aquello que está más allá de los límites naturales</li> <li>. Trascendente: para la filosofía, aquello que está más allá de los límites de cualquier conocimiento posible</li> </ul>

AFIRMACIÓN	POSIBILIDAD	NEGACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Permanencia</b>, continuismo</li> <li>. Condescendencia: acomodación por bondad al gusto y voluntad de alguien</li> <li>. Fractalidad (fractal, del fr. <i>fractal</i>, voz inventada por el matemático francés B. Mandelbrot en 1975, y este del latín <i>fractus</i> 'quebrado': estructura iterativa que tiene la propiedad de que su aspecto y distribución estadística no cambian cualquiera que sea la escala con que se observe)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Entropía</b>: evolución, transformación, incertidumbre, probabilidad</li> <li>. <b>Reversibilidad</b> (reversible: que puede volver a un estado o condición anterior)</li> <li>. <b>Refracción</b>: hacer que cambie de dirección un rayo de luz u otra radiación electromagnética al pasar oblicuamente de un medio a otro de diferente velocidad de propagación</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Impermanencia</b>, cambio, transformación, crisis, <i>mutatis mutandis</i>, evolución, progreso, resituación</li> <li>. Gentrificación</li> <li>. Proteicidad (proteico: que cambia de formas o de ideas)</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Armonía</b></li> <li>. Orden</li> <li>. Cosmos: del latín <i>cosmos</i> 'universo' y este del griego <i>kósmos</i> 'universo' y 'ornamento'; para los griegos era el orden del cielo</li> <li>. Equilibrio, nivelación, estabilidad</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Azar</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Caos</b>, desorden, accidentalidad, inestabilidad, desequilibrio, tensión</li> </ul>

AFIRMACIÓN	POSIBILIDAD	NEGACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Adaptación</b>, adaptabilidad</li> <li>. Versatilidad: capacidad de adaptarse con facilidad y rapidez a diversas funciones</li> <li>. Sintonía (sintónico: dicho de una persona o de su carácter, que se adapta fácilmente al entorno social)</li> <li>. Adecuación</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Resiliencia</b>: capacidad de adaptación de un ser vivo frente a un agente perturbador o un estado o situación adversos; capacidad de un material, mecanismo o sistema para recuperar su estado inicial cuando ha cesado la perturbación a la que había estado sometido</li> <li>. <b>Reciclar</b>: someter un material usado a un proceso para que se pueda volver a utilizar</li> <li>. <b>Reciclarse</b> (profesionalmente): recibir formación complementaria para ampliar y poner al día los conocimientos; recibir una nueva formación para que actuar en otra especialidad</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Inadaptación</b>, desadaptación</li> <li>. Inadecuación</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Esencia</b>: aquello que constituye la naturaleza de las cosas, lo permanente e invariable de ellas</li> <li>. Esencialidad, necesidad</li> <li>. Radical: fundamental o esencial</li> <li>. Quintaesencia: última esencia o extracto de algo</li> </ul>	-	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Existencia</b>: en filosofía, por oposición a esencia, realidad concreta de un ente cualquiera</li> <li>. Accidentalidad: serendipia, casualidad, lo innecesario</li> <li>. Accidente: en filosofía, cualidad o estado que aparece en algo, sin que sea parte de su esencia o naturaleza</li> <li>. Azar</li> </ul>

AFIRMACIÓN	POSIBILIDAD	NEGACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Estabilidad</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Metaestabilidad:</b> propiedad que exhibe un sistema con varios estados de equilibrio, cuando permanece en un estado de equilibrio débilmente estable durante un considerable período de tiempo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Inestabilidad,</b> desestabilizar</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Invariabilidad</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Multiplicidad</b></li> <li>• <b>Juego, liturgia, rito, ritual</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Variabilidad,</b> variación</li> <li>• Repetición, iteración</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Aceptación,</b> conformidad, conformismo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Interrupción,</b> epojé, parentetización</li> <li>• <b>Críticismo:</b> teoría metodológica que somete a crítica la posibilidad del conocimiento, sus límites y sus fuentes</li> <li>• <b>Crítica:</b> perteneciente o relativo a la crisis</li> <li>• <b>Críticidad:</b> condición de crítico</li> <li>• <b>Digresión:</b> acción y efecto de romper el hilo del discurso y de introducir en él cosas que no tengan aparente relación directa con el asunto principal</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Rechazo,</b> resistencia, juicio, lucha, ruptura, quiebra, provocación, desafío, inquietud</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Eluctabilidad</b> (eluctable: que se puede vencer luchando)</li> </ul>	-	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Ineluctabilidad</b> (ineluctable: cosa contra la cual no puede lucharse)</li> </ul>



Tabla 23. *La verdad*

LA VERDAD		
AFIRMACIÓN	POSIBILIDAD	NEGACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Realidad:</b> existencia real y efectiva de algo; verdad, lo que ocurre verdaderamente; lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio</li> <li>. Realismo</li> <li>. Prosaico: falta de idealidad o elevación</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Realidad virtual</b></li> <li>. <b>Fantasía:</b> facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideales en forma sensible o de idealizar las reales</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Irrealidad</b></li> <li>. Negación de la realidad existente, con la pretensión de crear una realidad mejor</li> <li>. Entelequia: cosa irreal</li> <li>. Idea: idealismo, ideología, apariencia, virtualidad, imaginación</li> <li>. Lo eidético: relativo a las ideas; en filosofía, que se refiere a la esencia</li> <li>. Concepto: idea que concibe o forma el entendimiento; arte conceptual</li> <li>. Conceptuoso-sa, dicho de una persona o de una cosa: sentenciosa, aguda, llena de conceptos; obstruso, oscuro</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Lo real:</b> lo conocido = conocimiento</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Realidad aumentada:</b> realidad añadida</li> <li>. <b>Lo virtual:</b> que tiene virtud para producir un efecto, aunque no lo produce de presente, frecuentemente en oposición a efectivo o real</li> <li>. <b>Lo imaginado:</b> el deseo</li> <li>. <b>Potencialidad</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Lo irreal:</b> lo desconocido = desconocimiento</li> </ul>

AFIRMACIÓN	POSIBILIDAD	NEGACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Lo real:</b> hechos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Interpretación</b></li> <li>. <b>Autorrepresentación</b> (Gadamer: el juego)</li> <li>. <b>Símbolo:</b> elemento u objeto material que, por convención o asociación, se considera representativo de una entidad, de una idea, de una cierta condición, etc.</li> <li>. <b>Signo:</b> objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro; indicio, señal de algo</li> <li>. <b>Metáfora:</b> traslación del sentido recto de una voz, en virtud de una comparación tácita</li> <li>. <b>Alegoría:</b> plasmación en el discurso de un sentido recto y otro figurado, ambos completos, por medio de varias metáforas consecutivas, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente</li> <li>. <b>Ironía:</b> expresión que da a entender algo contrario o diferente de lo que se dice, generalmente como burla disimulada), humor</li> <li>. <b>Historia:</b> como memoria (memoria RAM, REM, ROM)</li> <li>. <b>E-image</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Representación:</b> narración, relato, crónica, episodio, ficción, diégesis, mitología</li> <li>. Exégesis: explicación, relato, interpretación; interpretación crítica y completa de un texto</li> <li>. Historia: como historia de la expansión y el crecimiento material (M. Garcés)</li> <li>. Imagen: figura, representación, semejanza y apariencia de algo; reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz que proceden de él; recreación de la realidad</li> <li>. Emblema: cosa que es representación simbólica de otra</li> <li>. Espectáculo</li> </ul>

AFIRMACIÓN	POSIBILIDAD	NEGACIÓN
<p>. <b>Ortodoxia:</b> modelo, canon, norma, precepto, dogma, (relacionado con: dominación), referente. Relacionado con: dominación</p> <p>. Nomología: ciencia de la ley o técnica de normar</p> <p>. Escolástica: conjunto de principios y planteamientos que definen una actitud rígida de escuela</p> <p>. Paradigma: teoría o conjunto de teorías cuyo núcleo central se acepta sin cuestionar y que suministra la base y modelo para resolver problemas y avanzar en el conocimiento</p>	<p>. <b>Multirreferencialidad:</b> diversidad, multiculturalidad, multidisciplinariedad, flexibilidad</p>	<p>. <b>Originalidad:</b> personalidad, gesto</p> <p>. Lo arreferencial: <i>outsider</i></p>
<p>. <b>Moral:</b> doctrina del obrar humano que pretende regular el comportamiento individual y colectivo en relación con el bien y el mal y los deberes que implican</p>	<p>. <b>Amoral:</b> dicho de una obra humana, especialmente artística: que de propósito prescinde del fin moral</p> <p>. <b>Ética:</b> disciplina filosófica que estudia el bien y el mal y sus relaciones con la moral y el comportamiento humano</p> <p>. <b>Conciencia:</b> sentido moral o ético propios de una persona</p>	<p>. <b>Inmoral:</b> que se opone a la moral o a las buenas costumbres.</p>

AFIRMACIÓN	POSIBILIDAD	NEGACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Sentido:</b> fin, finalidad, razón, objetivo, objeto, propósito, meta, telos, fin último</li> <li>. Teleología: doctrina de las causas finales</li> <li>. Entelequia: según Aristóteles, fin u objetivo de una actividad que la completa y la perfecciona</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Creación de sentido</b></li> <li>. <b>Ampliación de sentido</b> (embudo del revés)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Sinsentido:</b> dadaísmo, surrealismo</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Respuesta:</b> solución, resolución</li> <li>. Significado</li> <li>. Lo significativo: que da a entender o conocer con precisión algo; que tiene importancia por representar o significar algo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Problematización:</b> la pregunta como problema</li> <li>. <b>Pregunta retórica</b></li> <li>. <b>Asignificancia</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Lo incontestado</b></li> <li>. Lo insignificante</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Verdad:</b> afirmación, <i>alétheia</i>, evidencia, certeza, certidumbre</li> <li>. Lo apodíctico: incondicionalmente cierto, necesariamente válido</li> <li>. Incontestable, indudable</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Incertidumbre</b>, opinión, credibilidad, doxa, sofisma o falacia, contradicción, paradoja, aporía, duda, ambigüedad, equivocidad, hipótesis, propuesta, especulación</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Mentira:</b> hipocresía, falsedad, falso o artificial, ilusión, escepticismo, simulación</li> <li>. Posverdad: distorsión deliberada de una realidad, que manipula creencias y emociones con el fin de influir en la opinión pública y en actitudes sociales</li> <li>. Duda cartesiana</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Legitimación</b></li> <li>. Justificación</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. “<b>Todo vale</b>”</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Ilegitimación</b></li> <li>. Anatema</li> </ul>

Tabla 24. *La identidad*

LA IDENTIDAD		
AFIRMACIÓN	POSIBILIDAD	NEGACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Uno:</b> 'uno' estándar</li> <li>. Uno mismo</li> <li>. <b>Identidad:</b> cualidad de idéntico</li> <li>. Ethos: conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad</li> <li>. Reconocimiento: acción y efecto de establecer la identidad de algo o de alguien</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Nosotros</b></li> <li>. <b>Comunidad</b></li> <li>. <b>Lo común</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Otro:</b> 'otro' estándar</li> <li>. Lo otro: todo lo que no es uno mismo, lo demás</li> <li>. <b>Alteridad,</b> otredad: condición de ser otro</li> <li>. Heterotopía: término acuñado por Michel Foucault para describir ciertos espacios culturales, institucionales y discursivos que de alguna manera son <i>otros</i>; las heterotopías son mundos dentro del mundo, que reflejan y alteran lo que está afuera</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Identificación</b> (identificar: hacer que dos o más cosas en realidad distintas aparezcan y se consideren como una misma)</li> <li>. Igualdad, igualación, mismidad, idem, equivalencia, semejanza, coincidencia</li> <li>. Calco, trasunto, mimesis, imitación, simulación</li> <li>. Concomitancia: relación, afinidad o punto en común</li> <li>. Homogéneo: formado por elementos iguales</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Diversidad, complejidad, multiplicidad</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Diferencia:</b> desigualdad</li> <li>. Distinción</li> <li>. Desidentificación</li> <li>. Discreción</li> <li>. Heterogeneidad</li> </ul>



AFIRMACIÓN	POSIBILIDAD	NEGACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Propio</b></li> <li>. Propiedad, pertenencia</li> <li>. Privatización, privación</li> <li>. Capital, capital humano: potencialidad productiva de las personas de una empresa en función de su educación, formación y capacidades</li> <li>. Capitalismo: sistema económico basado en la propiedad privada de los medios de producción y en la libertad de mercado</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Publicación:</b> autoexposición en medios y redes sociales</li> <li>. <b>Conocimiento compartido</b></li> <li>. <b>Trabajo colaborativo</b></li> <li>. <b>Bienes comunes creativos</b> (<i>Creative Commons</i>)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Ajeno</b></li> <li>. Apropiación, ajenación, enajenación, alienación</li> <li>. Lo público</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Individualismo</b>, individuo, transindividualidad</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Mundo común (Marina Garcés)</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Colectivismo</b>, colectividad, sociedad</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Unidad</b>, indivisibilidad, integridad, singularidad, simplicidad</li> <li>. Lo simple: constituido por un solo elemento, no compuesto</li> <li>. Simplificar: hacer más sencillo, más fácil o menos complicado algo</li> <li>. Reduccionismo</li> <li>. Conceptualización: reducir algo a un concepto o representación mental</li> <li>. Maniqueísmo: tendencia a reducir la realidad a una oposición radical entre lo bueno y lo malo</li> <li>. Cosificación, objetivización</li> <li>. Historicismo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Lo plural</b></li> <li>. <b>Complejidad</b>, complejización, problematización</li> <li>. <b>Conjunto</b></li> <li>. <b>Interculturalidad, multiculturalidad</b></li> <li>. <b>Multidisciplinariedad, Interdisciplinariedad</b></li> <li>. <b>Transnacionalidad, transterritorialidad</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Pluralidad</b>: multitud, número grande de algunas cosas</li> <li>. Divisibilidad</li> <li>. Desintegración</li> </ul>

AFIRMACIÓN	POSIBILIDAD	NEGACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Unicidad:</b> singularidad, seña, gesto, aura, insustituibilidad, irremplazabilidad</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Multiplicidad de lo real</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Multiplicidad:</b> variedad, variación, común, multiplicación, reproductibilidad</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Monismo:</b> concepción común a todos los sistemas filosóficos que tratan de reducir los seres y fenómenos del universo a una idea o sustancia única, de la cual derivan y con la cual se identifican</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Multiplicidad de lo real</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Dualismo:</b> doctrina que explica el origen y naturaleza del universo por la acción de dos esencias o principios diversos y contrarios</li> <li>. <b>Pluralismo:</b> sistema por el cual se acepta o reconoce la pluralidad de doctrinas o posiciones</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Unión,</b> comunión, misticismo, unificación, cohesión, adhesión, integración, síntesis, sintetización, sincretismo</li> <li>. Coherencia: conexión, relación o unión de unas cosas con otras</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Implicación,</b> compañía, gregario, grey, sociedad, colectividad, comunidad, procomún, mancomún, convivencia</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>División:</b> separación, fragmentación, discontinuidad, desunión, escisión, despegar, desintegración, composición, compuesto, incoherencia, mitad, mitades, aislamiento, soledad</li> <li>. Incoherencia</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Inclusión</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Participación</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Exclusión</b></li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Sintonización</b> (sintonía: coincidencia de ideas u opiniones)</li> <li>. Admisión, aceptación, armonía</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Disyunción,</b> coextensión, compatibilidad, convivencia, multiplicidad, oxímoron</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Oposición,</b> versus, frente, contra, contrario, contraste, contradicción, antítesis, antitético, antinomia</li> <li>. Polaridad, polos, tensión, maniqueísmo, dialéctica, dualismo</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Convergencia:</b> respecto a las líneas, tendencia a unirse en un punto</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Paralelismo:</b> dicho de dos o más líneas o superficies, que al ser equidistantes entre sí, por más que se prolonguen nunca pueden encontrarse</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Divergencia:</b> respecto a las líneas, irse apartando sucesivamente unas de otras.</li> </ul>

AFIRMACIÓN	POSIBILIDAD	NEGACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Pureza</b>, purismo, limpieza</li> <li>. Quintaesencia: lo más puro, fino y acendrado de una cosa</li> </ul>	-	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Eclecticismo</b>, impureza, mezcla, suciedad</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Perfección</b>, pureza, quintaesencia, excelencia</li> <li>. Belleza</li> </ul>	-	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Imperfección</b>, deformidad, deformación</li> <li>. Error, equívoco, confusión, defecto, irregularidad, inacabado</li> <li>. Fealdad</li> </ul>
. <b>Utopía</b>	. <b>E-utopía</b>	. <b>Distopía</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Materia</b> (madera), material, matérico, materialismo, físico, tangible</li> <li>. Filosofía del cuerpo</li> <li>. Forma, formalismo, fomalización</li> </ul>	. <b>Filosofía de la conciencia más filosofía del cuerpo</b> (Merleau Ponty)	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Inmaterialidad</b></li> <li>. Filosofía de la conciencia</li> <li>. Alma, espíritu, ánima, conciencia, lo intangible</li> <li>. Fondo, fondear, hondo, profundo</li> </ul>

AFIRMACIÓN	POSIBILIDAD	NEGACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Presencia</b>, presenciar, presente, estar</li> <li>. Conciencia: actividad mental del propio sujeto que permite sentirse presente en el mundo y en la realidad</li> <li>. Consciencia: capacidad del ser humano de reconocer la realidad circundante y de relacionarse con ella; acto psíquico por el que un sujeto se percibe a sí mismo en el mundo</li> <li>. Fenómeno: síntoma, toda manifestación que se hace presente a la consciencia de un sujeto y aparece como objeto de su percepción</li> <li>. Fenomenología</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Acontecer</b>: suceder, hacerse realidad</li> <li>. <b>Acaecer</b>: suceder (hacerse realidad); hallarse presente, concurrir a algún paraje.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Ausencia</b>, pasado, futuro, inconsciencia</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Ser</b>: haber o existir; estar en lugar o situación; suceder, acontecer, tener lugar</li> <li>. Ontología</li> <li>. <b>Ser humano</b>, humano, persona, semejante, ciudadano, individuo, sujeto, espectador, consumidor, (el) público, gente, sociedad, comunidad</li> </ul>	-	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>No ser</b>, negación del ser</li> <li>. <b>Ser no humano</b>: animal, ser divino, consumidor consumido, inhumano, posthumano, transhumano</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. Humanismo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Humanismo en transición</b> (Marina Garcés)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Antihumanismo: posthumanismo, transhumanismo, animalismo</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Hombre</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Persona</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Mujer</b></li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Machismo</b>: androcentrismo, <i>malestream</i>, patriarcado</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Igualdad</b>: igualación, paridad, equidistancia, equilibrio, feminismo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Matriarcado</b></li> </ul>

Tabla 25. *El conocimiento*

EL CONOCIMIENTO		
AFIRMACIÓN	POSIBILIDAD	NEGACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Claridad</b>, transparencia, definición, precisión</li> <li>. Iluminación: lucidez, visión</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Desvelamiento: revelación, desocultamiento, mostración, evidenciación</li> <li>. <b>Evidenciar</b>: hacer patente y manifiesta la certeza de algo; probar y mostrar que no solo es cierto, sino claro</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Oscuridad</b>, opacidad, indefinición, imprecisión, confusión, inextricabilidad</li> <li>. Ocultación: retirada</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Conciencia</b>: conocimiento espontáneo y más o menos vago de una realidad; conocimiento claro y reflexivo de la realidad</li> <li>. Pensamiento, reflexión, reflejo, refracción</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Voluntad</b></li> <li>. <b>Intención</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Inconsciencia</b></li> <li>. Irreflexión</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Conocimiento</b>: saber, sabiduría, bildung, cultura, cultivo, certeza, certidumbre</li> <li>. Conocer: averiguar por el ejercicio de las facultades intelectuales la naturaleza, cualidades y relaciones de las cosas; percibir el objeto como distinto de todo lo que no es él; experimentar, sentir algo</li> <li>. Omnisciencia: conocimiento de todas las cosas reales y posibles</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Lo inescrutable</b>: que no se puede saber ni averiguar</li> <li>. <b>Enigma</b></li> <li>. <b>Misterio</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Desconocimiento</b>, ignorancia, incultura, doxa, opinión, incertidumbre, lo incognoscible, olvido, enigma, misterio</li> </ul>



AFIRMACIÓN	POSIBILIDAD	NEGACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Conocimiento científico</b></li> <li>• Ciencia: conjunto de conocimientos obtenidos mediante la observación y el razonamiento, sistemáticamente estructurados y de los que se deducen principios y leyes generales con capacidad predictiva y comprobables experimentalmente</li> <li>• Epistemología: teoría de los fundamentos y métodos del conocimiento científico</li> <li>• Episteme: conocimiento exacto; para la filosofía, saber construido metodológica y racionalmente, en oposición a opiniones que carecen de fundamento</li> <li>• Fundacionalismo: teoría en epistemología que consiste en la identificación de un conjunto de creencias de las que se tiene certeza para emplear este conjunto en la fundamentación de otras nuevas creencias</li> <li>• Inferencia: deducir algo o sacarlo como conclusión de otra cosa</li> <li>• Estudios culturales, estudios visuales, técnica, tecnología</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Conocimiento sensible (estética)</b></li> <li>• <b>Conocimiento intuitivo</b></li> <li>• <b>Gnosticismo, doxa</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Escepticismo</b></li> <li>• Doxa, opinión</li> </ul>

AFIRMACIÓN	POSIBILIDAD	NEGACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Conocimiento:</b> reconocimiento</li> <li>▪ Familiaridad, unión</li> </ul>	-	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Extrañamiento</b> o extrañación</li> <li>▪ Destierro, exilio, expulsión, aislamiento</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Razón:</b> facultad de discurrir; acto de discurrir el entendimiento; orden y método en algo</li> <li>▪ Racionalismo, cartesianismo, juicio</li> <li>▪ Logos: razón, principio racional del universo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Intuición</b>, “corazón”, “alma”, emoción, sensibilidad</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Irracionalidad</b></li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Condicionabilidad:</b> que incluye una condición</li> <li>▪ Condición: circunstancia que afecta a un proceso</li> <li>▪ Episteme: conjunto de conocimientos que condicionan las formas de entender e interpretar el mundo en determinadas épocas</li> <li>▪ Ethos: conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad</li> <li>▪ Ética: conjunto de costumbres y normas que dirigen o valoran el comportamiento humano en una comunidad</li> </ul>	-	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Incondicionalidad:</b> <i>outsider</i></li> </ul>

AFIRMACIÓN	POSIBILIDAD	NEGACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Sistema</b>, método, plan, taxonomía, clasificación, categorización, jerarquización, subordinación, raíz, base, estructura, estructuralismo, postestructuralismo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Tanteo</b>: serendipia, casualidad, accidentalidad, contingencia, hermenéutica, rizoma, heurística, búsqueda, prueba, propuesta, indagación, exploración; red</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Asistematismo</b>, desorden, caos, desorganización, irregularidad, desarticulación</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Intelección</b>: acción y efecto de entender</li> <li>. Inteligencia, intelecto, intelectualidad</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Sentir</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>. Sentimiento: sensación, sabor, saborear, sinestesia, afectación</li> <li>. Experiencia: hecho de haber sentido, conocido o presenciado alguien algo</li> <li>. Pathos, patetismo, empatía, endopatía, paroxismo, el éxtasis, lo sublime, la llama</li> </ul> </li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Lo incomprensible</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>. Torpeza, cerrazón</li> </ul> </li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Advertencia</b> (advertir: fijar en algo la atención, reparar, observar)</li> <li>. Mirar, ver, catar (dirigir la vista)</li> <li>. Visión: capacidad de interpretar nuestro entorno gracias a los rayos de luz que alcanzan el ojo; punto de vista</li> <li>. Observación, percepción, captación</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Atención</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Tender</b>: desdoblar, extender o desplegar lo que está cogido, doblado, arrugado o amontonado; extender al aire, al sol o al fuego la ropa mojada, para que se seque; aproximarse progresivamente a un valor determinado, sin llegar nunca a alcanzarlo</li> </ul> </li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Inadvertencia</b>, desatención, indiferencia, descuido, desinterés, enajenación, inconsciencia, ignorancia, ceguera, invisibilidad, insensibilidad</li> </ul>

AFIRMACIÓN	POSIBILIDAD	NEGACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Objetividad:</b> objeto</li> <li>• Cosificación: reducción a la condición de cosa a una persona</li> <li>• Objetivo: perteneciente o relativo al objeto en sí mismo, con independencia de la propia manera de pensar o de sentir</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Intersubjetividad</b> (intersubjetivo: que sucede en la comunicación intelectual o afectiva entre dos o más sujetos)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Subjetividad:</b> solipsismo, nihilismo, endopatía, personificación, prosopopeya, falacia sentimental, hilozoísmo</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Conocimiento sincrónico</b> (sincronía: coincidencia de hechos o fenómenos en el tiempo; consideración de la lengua en su aspecto estático, en un momento dado de su existencia histórica )</li> <li>• Simultaneidad</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>El instante eterno</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Conocimiento diacrónico</b> (diacronía: desarrollo o sucesión de hechos a través del tiempo)</li> </ul>

Tabla 26. *La creación artística*

LA CREACIÓN ARTÍSTICA		
AFIRMACIÓN	POSIBILIDAD	NEGACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Hacer</b>, <i>factum</i>, facticidad</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Evidenciar</b>, mostrar, el artista como vehículo, el artista es la obra</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>No hacer</b>: el artista sin obra</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Praxis</b> o práctica, técnica, funcionalidad, usabilidad, utilidad</li> <li>. Pragmatismo: movimiento iniciado en los Estados a fines del siglo XIX, que busca las consecuencias prácticas del pensamiento y pone el criterio de verdad en su eficacia y valor para la vida</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Exploración</b> (explorar: reconocer, registrar, inquirir o averiguar con diligencia una cosa o un lugar.)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Teoría</b>, teórica</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Principio</b>, principiar, nacer, empezar, comenzar, originar. Relacionado con: verdad</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Proceso</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Final</b>, acabar, cerrar, terminar, morir, finalizar, concluir. Relacionado con: sentido, fin, finalidad</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Creación</b>, creatividad, <i>creatio ex nihilo</i>, creacionismo, demiurgo</li> <li>. Construcción: deconstrucción</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Transformación</b></li> <li>. <b>Evolución</b></li> <li>. <b>Procesamiento</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Destrucción</b></li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Producción</b>, productividad, producto</li> </ul>	-	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Improductividad</b></li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Trabajo</b>, empleo, ocupación, tarea, multitarea (<i>multitask</i>)</li> </ul>	-	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Desempleo</b>, desempleado, desocupación, ociosidad, inactividad</li> </ul>



AFIRMACIÓN	POSIBILIDAD	NEGACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Actividad</b>, interactividad, proactividad, reactivación, reactividad, retroactividad</li> </ul>	-	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Pasividad</b>, desactivación, inactividad</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Acción</b>, interacción, reacción, reaccionario, retroacción</li> </ul>	-	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Inacción</b></li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Movimiento</b>, giro, devenir, inquietud</li> <li>. Aceleración, rapidez, velocidad</li> <li>. Inmediatez: clic</li> </ul>	-	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Detención</b>, detenimiento, pausa, suspensión, quietud</li> <li>. Lentitud: ralentización, despaciosidad, <i>slow</i></li> <li>. Aplazamiento: retardo, procrastinación</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Novedad</b>, innovación</li> <li>. Actualidad, actualización</li> </ul>	-	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Obsolescencia</b> (programada): vejez, antigüedad, anticuado, inactualidad, potencialidad, virtualidad, caducidad, fungibilidad, consunción</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Comunicación</b>, transparencia, relación, conexión, intersubjetividad, telepatía, red, internet, www, hipertexto, ontología informática</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Silencio</b></li> <li>. <b>Omisión</b></li> <li>. <b>Evidenciación</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Incomunicación</b>, opacidad, aislamiento</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Habla</b> (del latín <i>fabula</i>)</li> <li>. Lenguaje, lengua</li> <li>. Palabra, término, verbo, voz, léxico</li> </ul>	-	<ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Inefabilidad</b>: lo indecible</li> </ul>

## CONCLUSIONES

El concepto *absoluto* ha tenido una extensa trayectoria en la historia humana. Poseedor de un carácter marcadamente abstracto, esta condición lo convierte en un término idóneo para designar aquellos misterios cuya complejidad los hace incommunicables por medio de la palabra. Sería necesaria tal cantidad de palabras para precisar el contenido de ciertas ideas, que su caracterización como absolutas facilita la comprensión de un modo mucho más inmediato y por tanto, eficaz.

Esas mismas cualidades lo han mantenido siempre ligado a los anhelos espirituales, religiosos o no. De ese modo la palabra *absoluto* se hizo adulta y comenzó a conocerse como *Absoluto* (con mayúsculas), ocupando un lugar equivalente a la idea de Dios.

En el primer capítulo se ha mostrado cómo el uso del término a lo largo del tiempo fue afinando su definición hasta expandirla hacia espacios significativos que, si bien no se contemplaron originalmente, acechaban en su interior a la espera de llenar un vacío. Así, Absoluto pasó de designar a un Dios único a nominar a los diversos dioses (metafóricos) nacidos en los últimos siglos: el Progreso, la Ciencia, la Tecnología, el Conocimiento, la Verdad, etc.

Desde su sentido originario *absoluto* ha servido para indicar una imperiosa necesidad de separación de la realidad establecida, una brusca ruptura liberadora. Liberadora tal vez de la prisión de las palabras. Las prisiones humanas son creadas por humanos a una medida humana. Para escapar de los límites que nosotros mismos nos imponemos es necesario un instrumento que esté por encima de lo humano, es decir, que lo eleve hasta un límite tan remotamente extremo que supere nuestra propia condición.

Estas razones, detalladas a lo largo de la tesis, son las que sitúan a lo absoluto (con mayúsculas o con minúsculas) en el campo de la creación artística. Su vinculación, como ha quedado demostrado mediante múltiples ejemplos, es aplicable a sensibilidades muy diferentes, desde las más próximas a la espiritualidad hasta las más terrenales y pragmáticas.

La aproximación teórica al concepto *abstracción* ha permitido por su parte explicar los mecanismos mediante los cuales el ser humano proyecta su tendencia a absolutizar y la materializa en la vida práctica. Su papel es preeminente en los procesos de elaboración de las ideas y los conceptos absolutos.

Esto es especialmente evidente en el arte, quedando patente en las tendencias del arte abstracto, el minimalismo y el arte conceptual. Las especulaciones tautológicas acerca del arte son consecuencia de ello y contribuyen por ende a reforzar el nexo entre arte y absoluto.

El desarrollo de la argumentación induce a concluir que la actual consideración del arte como idea, que arranca como vimos en torno a las experimentaciones de Marcel Duchamp, es el siguiente giro en la ascensión hacia lo absoluto. Arte y abstracción se unen para elaborar un arte de lo absoluto. Así lo manifiesta el análisis realizado acerca de las nociones de *idea* y *concepto*. La actual tendencia de lo que se conoce como “método de trabajo por proyectos” -aplicado tanto al medio artístico como al entorno educativo- viene a confirmar esta actitud.

Esta incursión de la práctica artística en el mundo de las ideas no es nueva, pues la conceptualización forma parte de la propia naturaleza del arte. Desde el momento en que el arte no es la realidad, sino la simulación de la misma, la principal herramienta del artista es la abstracción. Lo que sí resulta relativamente novedoso es la radicalización en este sentido. Esta inclinación hacia un posicionamiento

extremo se fragua, según se ha visto, a partir de la Modernidad y el predominio de la razón absoluta.

El arte y la filosofía han ido cruzando sus caminos en el transcurso de estos procesos. El cuarto capítulo de la tesis muestra cómo ambas disciplinas caminan hacia un mismo lugar. Así lo demuestran el lenguaje compartido por filósofos y artistas, los objetivos y las preguntas que les son comunes. En esta coyuntura la filosofía se ha visto sometida de un modo excesivo a las exigencias científicas, alejándose progresivamente de la realidad mundana.

Apoyándome en la descripción de los intereses artísticos de los artistas contemporáneos, reflejadas en sus propias opiniones y también en las tesis defendidas por François Rastier de una parte y Anna Maria Guasch de otra, he querido demostrar que el arte de hoy sí se encuentra implicado en la realidad.

El arte proporciona vías de conocimiento profundas que se diferencian de otras alternativas dominantes en su trasfondo y en su metodología. Gracias a ello tiene la posibilidad de deparar resultados distintos. La principal diferencia que se ha establecido entre el conocimiento artístico y el filosófico (entendido este como sistema) se encuentra en el hecho de que la filosofía se ocupa de la afirmación del ser mientras que el arte es sin necesidad de afirmar. El arte puede mostrarse como una alternativa viable a la par que no excluyente para la generación de conocimiento. Una opción para la exploración de los caminos del saber y de las prácticas de vida.

En último lugar quisiera señalar tanto las limitaciones con las que me he encontrado a lo largo del proceso de trabajo como las líneas de desarrollo futuro que nacen de esta investigación. Respecto a las limitaciones, estas vienen marcadas desde el comienzo por la peculiar naturaleza del objeto de estudio. Al tratarse de un concepto eminentemente filosófico, la expectativa de alcanzar conclusiones

determinantes no tiene cabida. Con objeto de superar en la medida de lo posible esta indeterminación, el análisis respecto al arte se ha centrado en la concreción de los temas, formas y conceptos mediante los cuales lo absoluto se manifiesta en el arte. En la misma línea, la decisión respecto al enfoque más adecuado de los diversos aspectos en relación con la creación artística posee un marcado acento subjetivo.

Esto ha implicado un esfuerzo reflexivo constante. También, la adquisición de conocimientos referentes a áreas que desbordan las exigencias artísticas fundamentalmente en lo tocante a los elementos filosóficos. La propia evolución de los acontecimientos ha dirigido el interés en este sentido, haciendo evidente la estrecha relación que en la actualidad enlaza el arte con la filosofía.

He procurado que el material empleado como fuente de información respondiera a una demarcación suficientemente amplia en su diversidad pero también necesariamente limitada, dada la tendencia hacia el infinito del tema en cuestión. Tras esta decisión está presente la intención de sostener durante todo el discurso una mirada artística que procura amplificar los sentidos de las cuestiones tratadas mediante recursos pequeños, dirigiendo la atención hacia lo cercano. Para ello ha sido necesario dotar de un enfoque intimista e introspectivo a las reflexiones realizadas. Con objeto de lograr una mayor credibilidad en este sentido he considerado adecuado el uso de la primera persona.

En lo relativo a las futuras líneas de desarrollo, debo decir que el horizonte se presenta excitantemente creativo. Desgraciadamente, la actual tendencia hacia la polarización de la sociedad en extremos opuestos -sobre todo en el terreno político, y la vida es política- amenaza con ofrecer un ingente surtido de oportunidades para evidenciar lo absoluto con ayuda de la teoría y de la práctica del arte.



Los resultados reflejados en las tablas del capítulo cinco son intencionadamente inconclusos. En primer lugar porque el espíritu de esta tesis es justamente el contrario a su principal tema de estudio: acercarse a la posibilidad del conocimiento relativo, es decir, del conocimiento que se abre a la relación con lo demás pues se sabe incompleto y en continua transformación. En segundo lugar, porque para hallar los intersticios que permitan abrir huecos en lo absoluto será necesario continuar haciendo y pensando el arte desde sus propias palabras. Las recogidas en las tablas de esta tesis son un punto de partida.



## ÍNDICE DE FIGURAS

**Figura 1.** Philipp Otto Runge, *Dos niños sobre rosas separados por el anillo-serpiente de la eternidad*, 1803. Grabado en cobre, 10.1 × 8.2 cm. Museo Kunsthalle, Hamburgo (Alemania). Recuperado de <https://www.akg-images.co.uk/archive/-2UMDHUC8427P.html>

**Figura 2.** Dora García, *Hombre que anda*, de la serie *Mapas del loco marginado*, 2014. Lápiz sobre papel, 2 partes, 300 x 300 cm. Fundación Maurel. Imagen tomada de: García, D. (2018). *Segunda vez que siempre es la primera*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

**Figura 3.** Captura de pantalla, *Google: Absoluto/Noticias* [consulta realizada el 24/05/2019].

**Figura 4.** Captura de pantalla, *Google: Absoluto/Noticias* [consulta realizada el 15/04/2019].

**Figura 5.** Primera imagen que se ha obtenido del horizonte de sucesos y de la sombra de un agujero negro de la galaxia M87 (Messier 87). Imagen tomada por el EHT (Telescopio Horizonte de Sucesos) en abril de 2019 [consulta realizada el 15/04/2019]. Recuperado de <https://www.elmundo.es/ciencia-y-salud/ciencia/2019/04/10/5cacc2721efa07c418b4688.html>

**Figura 6.** Captura de pantalla, *Google: Absoluto/Imágenes* [consulta realizada el 24/05/2019]. Recuperado de [https://www.google.com/search?q=absoluto&tbm=isch&source=lnms&sa=X&ved=0ahUKEwjy68PYxrviAhUS-hQKHfDdA54Q\\_AUICygC&biw=1920&bih=969&tdpr=1](https://www.google.com/search?q=absoluto&tbm=isch&source=lnms&sa=X&ved=0ahUKEwjy68PYxrviAhUS-hQKHfDdA54Q_AUICygC&biw=1920&bih=969&tdpr=1)

**Figura 7.** Captura de pantalla, *Google: El Absoluto/Imágenes* [consulta realizada el 24/05/2019]. Recuperado de <https://www.google.com/search?biw=1920&bih=969&tbm=isch&sa=1&ei=4MLrXJC000eGwPAPxLi74AM&eq>

=el+absoluto&toq=el+absoluto&tgs\_l=img.3..35i39j0j0i7i30l8.85432.85774..86519...0.0..0.248.578.0j2j1.....0....1..gws-wiz-img.wGfvfFIuVro

**Figura 8.** Captura de pantalla, *Google*: Lo Absoluto/Imágenes [consulta realizada el 24/05/2019]. Recuperado de [https://www.google.com/search?biw=1920&tbih=969&tbm=isch&sa=1&ei=OMPrXKXzG8X2qwGWSaIDg&tq=lo+absoluto&toq=lo+absoluto&tgs\\_l=img.3..35i39j0j0i7i30j0i8i7i30l6j0i5i30.18915.19664..20266...0.0..0.172.661.0j4.....0....1..gws-wiz-img.WR8lYhyfU\\_E](https://www.google.com/search?biw=1920&tbih=969&tbm=isch&sa=1&ei=OMPrXKXzG8X2qwGWSaIDg&tq=lo+absoluto&toq=lo+absoluto&tgs_l=img.3..35i39j0j0i7i30j0i8i7i30l6j0i5i30.18915.19664..20266...0.0..0.172.661.0j4.....0....1..gws-wiz-img.WR8lYhyfU_E)

**Figura 9.** William Blake, *El anciano de los días*, copia E, 1794. ilustración de *Europe a Prophecy* (1794) de William Blake. Archivo de William Blake (Estados Unidos). Recuperado de <http://www.blakearchive.org/copy/europe.e?de scId=europe.e.illbk.01>

**Figura 10.** Captura de pantalla, *Getty Images*: Absoluto/Editorial/Todo [consulta realizada el 24/05/2019]. Recuperado de <https://www.gettyimages.es/fotos/absoluto?family=editorial&tphrase=ABSOLUTO&trecency=anydate&sort=best&page=1&suppressfamilycorrection=true#license>

**Figura 11.** Captura de pantalla, *Getty Images*: Absoluto/Creative/Ilustraciones [consulta realizada el 24/05/2019]. Recuperado de <https://www.gettyimages.es/ilustraciones/absoluto?alloweduse=availableforalluses&texcludenudity=false&family=creative&license=rf&tmediatype=illustration&tphrase=ABSOLUTO&sort=best&page=1&suppressfamilycorrection=true#license>

**Figura 12.** Captura de pantalla, *Getty Images*: Absoluto/Creative/Vectores [consulta realizada el 24/05/2019]. Recuperado de <https://www.gettyimages.es/vectores/absoluto?alloweduse=availableforalluses&tassetfiletype=eps&texcludenudity=false&family=creative&license=rf&tmediaty>

pe=illustration&phrase=ABSOLUTO&sort=best&page=1&suppressfamilycorrection=true#license

**Figura 13.** Menhir de Champ Dolent, Bretaña francesa. Fotografía de Guillaume Piolle. Recuperado de <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=11188049>

**Figura 14.** Wolfgang Laib, *Brahmanda*, 2016. Granito negro. Vista de la exposición celebrada en la Galería Sperone Westwater (Nueva York (Estados Unidos)) entre el 9 de marzo y el 21 de abril de 2018. Recuperado de <https://wsimag.com/art/37271-wolfgang-laib>

**Figura 15.** Richard Long, *Sahara Circle*, 1988. Imagen de la intervención. Impresión digital sobre papel montado en aluminio, 15.9 x 12.76 cm. Tate (Galería Nacional de Arte Británico). Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-sahara-circle-t12036>

**Figura 16.** Anillo de Brodgar, Islas Orcadas, Escocia (Gran Bretaña). Círculo de piedra neolítico declarado patrimonio de la humanidad por la UNESCO. Fotografía aérea (nº 1 de 72) realizada por Kieran Baxter. Recuperado de <http://topofly.com/portfolio/index.html>

**Figura 17.** Sala Abencerrajes, Alhambra, Granada. Recuperado de <https://granadaculturaltours.com/mocarabes/>

**Figura 18.** Robert Motherwell, *Figura totémica*, 1958. Óleo sobre lienzo, 213.4 x 276.9 cm. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/totemic-figure-figura-totemica>

**Figura 19.** Rosemarie Castoro, *St.*, 1972. Acrílico sobre pared. Recuperado de <https://afasiaarchzine.com/2015/12/rosemarie-castoro/01-rosemarie-castoro-st-1972/>



**Figura 20.** Jim Kay, *Un monstruo viene a verme*, 2011. Ilustración de la novela *Un monstruo viene a verme* (2011) de Patrick Ness. Recuperado de <https://elbuscalibros.com/un-monstruo-viene-a-verme-de-patrick-ness-6625ac1222d6>

**Figura 21.** Vista de la exposición *Cómo hablar con pájaros, árboles, peces, conchas, serpientes, toros y leones* celebrada entre 16 de noviembre de 2018 y el 12 de mayo de 2019 en la antigua estación de ferrocarriles de Hamburger Bahnhof, Museo de Arte Contemporáneo (Berlín). Recuperado de <http://vallday.net/event/how-to-talk-with-birds-trees-fish-shells-snakes-bulls-and-lions>

**Figura 22.** Franz Marc, *El sueño*, 1912. Óleo sobre lienzo, 100.5 x 135.5 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. Recuperado de <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/marc-franz/sueno>

**Figura 23.** Mona Hatoum, *Impenetrable*, 2009. Instalación con monofilamentos de acero y nylon, 300 x 300 x 300 cm. Museo Guggenheim, Nueva York (Estados Unidos) (Estados Unidos). Recuperado de <https://www.guggenheim.org/artwork/30304>

**Figura 24.** Adam Szentpétery, *La diagonal IV*, 2007. Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm. Recuperado de <https://www.whiteweiss.com/en/exhibitions/exhibition-detail/?vystavaId=2964>

**Figura 25.** Piet Mondrian, *Composición con gran área roja, amarilla, negra, gris y azul*, 1921. Óleo sobre lienzo, 59.5 x 59.5 cm. Gemeentemuseum, La Haya (Países Bajos). Recuperado de <https://www.gemeentemuseum.nl/nl/collectie/compositie-met-groot-rood-vlak-geel-zwart-grijs-en-blauw>

**Figura 26.** Giorgio de Chirico, *Sol en el caballete*, 1973. Óleo sobre lienzo, 64.5 x 81 cm. Fundación Giorgio e Isa de Chirico, Roma (Italia). Recuperado de <http://www.fondazionede chirico.org/casa-museo/opere-esposte/sole-sul-cavalletto-1973/>

**Figura 27.** Barrett Lyon, *Mapeo de Internet*, de *El Proyecto Opte*, 2003. Impresión digital desde archivo fotográfico. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/110263>

**Figura 28.** Jackson Pollock, *One: Number 31*, 1950. Óleo y esmalte sobre lienzo, 270 x 531 cm. MoMA (Museo de Arte Moderno), Nueva York (Estados Unidos). Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/78386>

**Figura 29.** Janet Sobel, *Vía Láctea*, 1945. Esmalte sobre lienzo, 114 x 75.9 cm. MoMA (Museo de Arte Moderno), Nueva York (Estados Unidos). Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/80636>

**Figura 30.** William Anastasi, *Sin título [Dibujo del metro, 4.14.12, 23 (de 10 a 7) Raphael Street]*, 2012. Grafito y tinta sobre papel, 19 x 28.5 cm. Recuperado de <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/61765/William-Anastasi-Without-Title-Subway-Drawing-4-14-12-23rd-10th-to-7th-Raphael-Street>

**Figura 31.** André Masson, *Rut*, 1957. Litografía, mancha de 47.4 x 61 cm sobre papel de 50.4 x 66.2 cm. MoMA (Museo de Arte Moderno), Nueva York (Estados Unidos). Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/70682>

**Figura 32.** Mark Ryden, *El hombre parfait*, 2017. Óleo sobre tabla, 50.2 x 34.9 cm. Recuperado de <https://www.markryden.com/paintings/whipped-cream/paintings.html>

**Figura 33.** Odilon Redonn, *El ojo como un globo extraño se dirige hacia el infinito*, 1882. Litografía sobre papel, mancha de 25.9 x 19.6 cm sobre papel de 45 x 31.6 cm. MoMA (Museo de Arte Moderno), Nueva York (Estados Unidos). Recuperado de [https://www.moma.org/collection/works/68055?artist\\_id=4840&locale=es&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/68055?artist_id=4840&locale=es&page=1&sov_referrer=artist)

**Figura 34.** Rémy Zaugg, *Ojo yo*, 1994. Fotografía realizada por Marina Fertré. Recuperado de <https://expoartemadrid.com/2016/05/02/remy-zaugg/>

**Figura 35.** Joseph Kosuth, *Cinco palabras en neón azul*, 1965. Escultura con tubos de neón, 157.8 x 204.8 x 15.2 cm. Recuperado de <http://oeuvredart.e-monsite.com/pages/joseph-kosuth-five-words-in-blue-neon-musee-contemporain-barcelone-1965.html#usBkKM8sUyswF6lP.99>

**Figura 36.** Diagrama que representa la Esfera de Parménides. Reconstrucción de la cosmología parmenídea según Areyh Finkelberg, realizada por Juan José Moral. Recuperado de <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=11369522>

**Figura 37.** Diagrama que representa el pensamiento de Plotino acerca de El Uno. Disponible en <http://filosofiapuntos.blogspot.com/2016/10/plotino-las-eneadas-eneada-iii-la.html>

**Figura 38.** Andreas Cellarius, *Escenografía de las órbitas planetarias que abarcan la Tierra*, 1660. Ilustración del tratado de *Harmonia Macrocosmica seu atlas universalis et novus* (1661), de J. Jansson. Amsterdam. Recuperado de [https://www.staff.science.uu.nl/~gent0113/cellarius/cellarius\\_plates.htm](https://www.staff.science.uu.nl/~gent0113/cellarius/cellarius_plates.htm)

**Figura 39.** Robert Fludd, portada del segundo tomo del tratado *Supernaturali, Naturali, Praeternaturali, Contra-*

*naturali: Microcosmi Historia* de Robert Fludd, 1619. Grabado sobre papel. Recuperado de <https://wellcomecollection.org/works/d94nqyr6>

Figura 40. Robert Fludd, *Luz en la oscuridad*, página del tratado *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia in duo volumina secundum cosmi differentiam diuisa* (detalle) de Robert Fludd, 1617-1618. Grabado sobre papel. Recuperado de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Light\\_in\\_darkness\\_%22De\\_metaphysico\\_macrosmi...ortu%22...\\_Wellcome\\_L0016157.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Light_in_darkness_%22De_metaphysico_macrosmi...ortu%22..._Wellcome_L0016157.jpg)

Figura 41. Yves Klein, *Sin título. Antropometría (Autorretrato)*, 1960. Pigmento seco en resina sintética sobre papel pegado sobre tela, 167 x 123 cm. Museo de la Ciudad de Hiroshima. Imagen tomada de: Klein, Y. y Ottmann, K. (2010). *Yves Klein: obras y escritos*. Barcelona: Polígrafa.

Figura 42. Caspar David Friedrich, *Monje a la orilla del mar*, 1808-10. Óleo sobre lienzo, 171.5 x 110 cm. Antigua Galería Nacional de Berlín. Recuperado de <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=13266070>

Figura 43. Hiroshi Sugimoto, *Mar egeo, Pelión*, 1990. Fotografía en blanco y negro sobre papel, 42.2 x 54.2 cm. Tate (Galería Nacional de Arte Británico). Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/sugimoto-aegean-sea-pilion-p77624>

Figura 44. Mark Rothko, *Sin título (Negro sobre gris)*, 1969-70. Imagen tomada de: Rothko, M. (2003). *Mark Rothko*. Köln: Taschen.

Figura 45. Marcia Hafif, *Ultramarinblau Hell II*, 1990. Acuarela sobre papel. 31 x 41 cm. Galería Rupert Walser, Múnich. Recuperado de <http://www.rupertwalser.com/marcia-hafif/web/index.php/node/17>

**Figura 46.** Tacita Dean, *No Horizon*, 2000. Tiza sobre pizarra. Imagen tomada de: Dean, T., Todolí, V., & Enguita Mayo, N. (2013). *De mar en mar: the sea works of Tacita Dean*, [30 October 2013-12 January 2014, Fundación Botín, Santander]. Santander: Fundación Botín.

**Figura 47.** Olafur Eliasson, *El proyecto del tiempo*, 2003. Vistas de la instalación en la Tate Modern, Londres. Lámparas monofrecuencia, pantalla de proyección. Imagen tomada de: Eliasson, O. (2018). *Olafur Eliasson: experience*. Londres: Phaidon Press.

**Figura 48.** Wolfgang Laib, *¿A dónde vas?*, 2007. Instalación de montañas de arroz sobre granito, cerca de Madurai, sur de la India. Imagen tomada de: Laib, W. (2007). *Wolfgang Laib : [catálogo de exposición] abril-julio 2007*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

**Figura 49.** Gillian Wearing OBE, *Todo está conectado en la vida. El asunto es saberlo y comprenderlo*, del proyecto *Señales que dicen lo que quieres que digan y no Señales que dicen lo que otra persona quiere que digas*, 1992-93. Fotografía a color, impresión cromogénica sobre papel, 132.5 x 92.5 x 4.5 cm. Tate (Galería Nacional de Arte Británico). Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wearing-everything-is-connected-in-life-p78351>

**Figura 50.** Dora García, *Suelo I*, de la serie *Mapas del loco marginado*, 2017. Dibujo sobre suelo, medidas variables, Galería Michel Rein, París. Imagen tomada de: García, D. (2018). *Segunda vez que siempre es la primera*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

**Figura 51.** Anish Kapoor, *Sin título*, 2014. Grabado fotopolímero sobre papel BFK Rives Naturel francés de 280 g/m<sup>2</sup>, de una edición de 150, mancha de 23 x 30 cm sobre papel de 32 x 38 cm. Recuperado de <https://houseofvoltaire.org/products/anish-kapoor-1>



**Figura 52.** Ellsworth Kelly, *Rojo/Azul*, 1964. Serigrafía sobre papel, 61 x 51 cm. Recuperado de <https://www.kunzt.gallery/ES/arte/ellsworth-kelly-redblue/>

**Figura 53.** Yves Klein, *Relieve planetario azul “Mapa de Francia”*, 1961. Pigmento seco en resina sintética sobre yeso sobre madera. Imagen tomada de: Klein, Y. y Ottmann, K. (2010). *Yves Klein: obras y escritos*. Barcelona: Polígrafa.

**Figura 54.** Anne Truitt, *Parva LIV*, 2001. Acrílico sobre madera, 31.1 x 30.5 x 7.6 cm. Recuperado de <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/anne-truitt-1921-2004-parva-liv-6100159-details.aspx>

**Figura 55.** Olafur Eliasson, *Habitación de un color*, 1997. Fotografía realizada por Anders Sune Berg en el Museo Moderno de Estocolmo en 2015. Recuperado de <https://www.olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101676/room-for-one-colour#slideshow>

**Figura 56.** Frederick Hammersley, *Ego alterado #4*, 1971. Óleo sobre lienzo, 111.8 X 111.8 cm. Recuperado de [http://www.lalouver.com/exhibition.cfm?tExhibition\\_id=1330](http://www.lalouver.com/exhibition.cfm?tExhibition_id=1330)

**Figura 57.** Mark Tobey, *Ritmos de la tierra*, 1961. Gouache sobre cartón, 67 x 49 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. Recuperado de <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/tobey-mark/ritmos-tierra>

**Figura 58.** Olalla Colás, *El alma desnuda I*, 2017. Xerografías sobre papel Hahnemüle Sumi-e, de una serie de 50, 42 X 21 cm. Recuperado de <https://olallacolas.wordpress.com/>

**Figura 59.** Olalla Colás, *El alma desnuda II*, 2017. Xerografías sobre papel Hahnemüle Sumi-e, de una serie de

50, 42 X 21 cm. Recuperado de <https://olallacolas.wordpress.com/>

**Figura 60.** Walter De María, *El Campo de Rayos*, 1977. Desierto de Nuevo México. Imagen de la intervención en el paisaje mediante la instalación de cuatrocientos postes de acero inoxidable, de unos 6 m de altura, clavados en el suelo siguiendo distancias regulares; aproximadamente 1 ha. Desierto de Nuevo México. Recuperado de <http://gali-ciangarden.com/the-lightning-field-de-walter-de-maria/>

**Figura 61.** Wolfgang Laib, *Polen de avellano*, 2003. Instalación en el Toyota Municipal Museum of Art, Toyota City, Aichi (Japón). Imagen tomada de: Laib, W. (2007). *Wolfgang Laib: [catálogo de exposición] abril-julio 2007*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

**Figura 62.** Wolfgang Laib, *Sin título*, 2005. Litografía sobre papel Zerkall de 275 gr/m<sup>2</sup>, de una edición de 100; 41.9 x 51.9 cm. Recuperado de <https://shop.fondationbeyeler.ch/en/artikel/wolfgang-laibuntit>

**Figura 63.** Wolfgang Laib, *Piedra de leche*, 1983-87. Mármol y leche, 104.1 x 109.2 x 2.2 cm. MoMA (Museo de Arte Moderno), Nueva York (Estados Unidos). Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/100287>

**Figura 64.** James Lee Byars, *The Death of James Lee Byars*, 1994. Recuperado de <https://theartstack.com/artist/james-lee-byars/death-james-lee-byars>

**Figura 65.** Francisco de Goya y Lucientes, *Nada. Ello dirá*, 1814-15. Aguada, aguafuerte y aguatinta sobre papel avite-lado, ahuesado; 15.5 x 20.1 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/nada-ello-dira/449af650-2d2d-4cad-bade-1e70e8cc9062?searchid=67b2132b-379e-04d6-79c8-137c543b1207>

**Figura 66.** Ad Reinhardt, *Impresión abstracta*, de la serie *Nueva York Internacional*, 1966. Serigrafía, dentro de un porfolio compuesto por siete serigrafías, dos litografías y una litografía offset, en edición de 225; 30.5 x 30.5 cm. Tate (Galería Nacional de Arte Británico). Recuperado de [https://www.moma.org/collection/works/65825?artist\\_id=4856&locale=es&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/65825?artist_id=4856&locale=es&page=1&sov_referrer=artist)

**Figura 67.** Eduardo Chillida, *Parménides: “Le Poème”*, 1999. Imagen tomada de: Chillida, E. (2006). *Eduardo Chillida*. Santander: Fundación Marcelino Botín.

**Figura 68.** Agnes Martin, *Con mi espalda al mundo*, 1997. Pintura polimérica sintética sobre lienzo, 152.5 x 152.5 cm. Recuperado de [https://www.moma.org/collection/works/79892?artist\\_id=3787&locale=es&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/79892?artist_id=3787&locale=es&page=1&sov_referrer=artist)

**Figura 69.** Yves Klein, vista interior de la exposición *El vacío*, celebrada en la Galería Iris Clert en París en 1958. Imagen tomada de: Klein, Y. y Ottmann, K. (2010). *Yves Klein: obras y escritos*. Barcelona: Polígrafa.

**Figura 70.** Olalla Colás, *Retrato de familia*, 2019. Fotografía sobre papel, 70 x 50 cm. Recuperado de <https://olallacolas.wordpress.com>

**Figura 71.** Carmen Winant, *Mi nacimiento* (detalle y vistas de la exposición), 2018. Aproximadamente 2000 fotografías encontradas en libros, folletos y revistas; dimensiones variables. MoMA (Museo de Arte Moderno), Nueva York (Estados Unidos). Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/222741?classifications=&locale=es&page=1>

**Figura 72.** Jaume Plensa, *Invisibles*, 2018. Vista de la exposición celebrada en el Palacio de Cristal de Madrid entre noviembre de 2018 y el 4 marzo de 2019, organi-

zada por el Centro de Arte Reina Sofía. Grupo escultórico conformado por mallas de acero. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jaume-plensa>

**Figura 73.** Rolando Campos, *Interior I*, 1971. Grafito sobre papel. Colección Federico Jiménez Ontiveros. Imagen obtenida de: Campos, R., Salcines Torres, L., Cantero, C. y Cornejo, F. (2007). *Rolando Campos: [Las miradas de Rolando: exposición]*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

**Figura 74.** Jean Arp (Hans Arp), *Según las Leyes de Azar*, 1933. Papel sobre cartón, 15.9 x 17.3 cm. Tate (Galería Nacional de Arte Británico). Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/arp-according-to-the-laws-of-chance-t05005>

**Figura 75.** Anni Albers, *Orquesta III*, 1980. Impresión fotomecánica, 45 x 42.5 cm. Fundación Josef y Anni Albers, Bethany, Oklahoma (Estados Unidos). Fotografía realizada por Tim Nighswander/Imaging4Art. Recuperado de <https://annialbers.guggenheim-bilbao.eus/exposicion>

**Figura 76.** Jean Mirre, *Multicultural*, 2015. Acrílico y tinta china sobre lienzo, 60 x 80cm. Recuperado de <https://www.artmajeur.com/es/jeanmirre/artworks/9128398/multicultural>

**Figura 77.** Karin Miller, *Fuera de sintonía*, de la serie *Llevo mi máscara para calentarme*, 2010. Imagen digital impresa, 50 x 39.5 cm. Recuperado de <http://www.karin-miller.co.za/i-wear-my-mask-for-warmth/>

**Figura 78.** Zheng Guogu, *Visionary Transformation of Achievement II*, 2016. Óleo sobre lienzo, 207 x 144.5 cm. Recuperado de <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5055?locale=es>

**Figura 79.** Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta*, 1913. *Ready-made*: rueda de bicicleta fijada sobre un taburete. Colección particular, Milán. Recuperado de <https://diferente.files.wordpress.com/2013/11/marcel-duchamp-bicycle-wheel-1913.jpg>

**Figura 80.** Gabriel Orozco, *Cuatro bicicletas - Siempre hay una dirección*, 1994. Bicicletas alteradas. Imagen tomada de: Orozco, G. (2006). *Gabriel Orozco: [exposición]*. México: Turner.

**Figura 81.** Chris Mollison, *El nacimiento de Adán*, (Sin fecha). Campaña publicitaria *Obras maestras de Sony Ericsson*, Australia. Recuperado de <https://www.chris-mollison.com/pg0525kawtw2zyycf80xnz1sjicc2z>

**Figura 82.** Ripo, *Sin Título*. Papel encolado sobre pared. Barcelona. Imagen tomada de: Martínez, P. (2012). *Urban art made in BCN*. Sant Adrià de Besòs, Barcelona: Monsa.

**Figura 83.** Robert Mangold, *Dibujo circular #3*, 1973. Lápiz sobre papel, 100 x 70 cm. MoMA (Museo de Arte Moderno), Nueva York (Estados Unidos). Recuperado de [https://www.moma.org/collection/works/37936?artist\\_id=3723&locale=es&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/37936?artist_id=3723&locale=es&page=1&sov_referrer=artist)

**Figura 84.** Joseph Kosuth, *Idea*, de la serie *Art as Idea as Idea*, 1966. Tinta sobre papel, montado en cartón y enmarcado en madera. Imagen tomada de: Plagens, P. (2014). *Bruce Nauman: the true artist*. London: Phaidon.

**Figura 85.** Georgia O'Keeffe, *Abstracción azul*, 1927. Óleo sobre lienzo, 102.1 x 76 cm. Recuperado de [https://www.moma.org/collection/works/78677?sov\\_referrer=art\\_term&art\\_term\\_id=3](https://www.moma.org/collection/works/78677?sov_referrer=art_term&art_term_id=3)

**Figura 86.** Captura de pantalla, *Getty Images: Abstracción/Creative/Todo* [consulta realizada el 24/05/2019].



Recuperado de <https://www.gettyimages.es/fotos/abstraccion?alloweduse=availableforalluses&excludenudity=false&family=creative&license=rf&phrase=abstraccion&sort=best&page=1&suppressfamilycorrection=true#license>

**Figura 87.** Captura de pantalla, *Getty Images*: Abstracción/Creative/Ilustraciones [consulta realizada el 24/05/2019]. Recuperado de <https://www.gettyimages.es/ilustraciones/abstraccion?alloweduse=availableforalluses&excludenudity=false&family=creative&license=rf&mediatype=illustration&phrase=abstraccion&sort=best&page=1&suppressfamilycorrection=true#license>

**Figura 88.** Captura de pantalla, *Getty Images*: Abstracción/Creative/Vectores [consulta realizada el 24/05/2019]. Recuperado de <https://www.gettyimages.es/vectores/abstraccion?alloweduse=availableforalluses&assetfiletype=eps&excludenudity=false&family=creative&license=rf&mediatype=illustration&phrase=abstraccion&sort=best&page=1&suppressfamilycorrection=true#license>

**Figura 89.** Detalle y captura de pantalla, *Getty Images*: Abstracción/Editorial/Todo [consulta realizada el 24/05/2019]. Recuperado de <https://www.gettyimages.es/fotos/abstraccion?family=editorial&phrase=abstraccion&recency=anydate&sort=best&page=1&suppressfamilycorrection=true#license>

**Figura 90.** Artista desconocido, grabado que ilustra la edición de 1505 de *El árbol de la Ciencia* (1296/1505) de Ramón Llull. Impreso en Barcelona. Biblioteca Houghton, Universidad de Harvard (Estados Unidos). Recuperado de <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=35097707>

**Figura 91.** Miguel Covarrubias, *El árbol del arte moderno, plantado hace 60 años*, 1940. Acuarela y tinta sobre papel, 94 x 71 cm. Versión publicada en

la revista *Vanity Fair* en mayo de 1933. Recuperado de <https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~269030~90043127>

**Figura 92.** Cristina Almodóvar, *A través del muro I*, 2013. Hierro lacado, 180 x 220 x 20 cm. Recuperado de <https://www.cristinaalmodovar.com/portafolio-c1tyh?lightbox=i101v6s>

**Figura 93.** Pablo Lehmann, *Rizoma enciclopédico (página del arte)*, 2015. Papel calado, 135 x 100 cm. Recuperado de <https://www.aldodesousa.com.ar/pablo-lehmann/>

**Figura 94.** Pablo Lehmann, *La última enciclopedia (divinidad, angustia, amor)*, 2017. Papel calado, 39 x 28 cm. Recuperado de <https://www.aldodesousa.com.ar/pablo-lehmann/>

**Figura 95.** Jose María Yturralde, *Figura imposible*, de la serie *Cuadrados*, 1972. Pintura sintética sobre madera, 120 x 120 cm. Recuperado de <http://www.yturralde.org/Paginas/Etapas/et04/et0406-es.html>

**Figura 96.** Jose María Yturralde, *Figura imposible*, 1972. Pintura fluorescente y pintura plástica sobre lienzo, 160 X 160 cm. Recuperado de <http://www.yturralde.org/Paginas/Etapas/et04/et0420-es.html>

**Figura 97.** Hyper Glu, *Verticals-Autumn*, (Sin fecha). Imagen digital creada mediante algoritmos matemáticos e impresa sobre lona, 76.2 x 76.2 cm. Recuperado de <https://hyperglu.com/collections/canvas-wraps/products/verticals-autumn>

**Figura 98.** Elena Asíns, *Estructuras A*, 1969. Látex sobre lienzo. Recuperado de <https://arsmagazine.com/wp-content/uploads/2019/03/elena-asins-estructuras-a-1969.jpg>

**Figura 99.** Mònica Fuster, *Incertidumbre* (seis clips del vídeo original), 2013. Acción poética realizada en la Galería Maserre de Barcelona. Recuperado de <https://www.arsgravis.com/el-simbolo-en-la-creacion-contemporanea-incertidumbre-de-monica-fuster/>

**Figura 100.** Hilma af Klint, *Nº 3a, Serie V*, 1920. Óleo sobre lienzo, 40 x 28.5 cm. Imagen tomada de: Klint, H., Müller-Westermann, I., Widoff, J., Lomas, D., Rousseau, P. y Zander, H. (2013). *Hilma af Klint, pionera de la abstracción*. Málaga: Museo Picasso.

**Figura 101.** Hilma af Klint, *Imagen inicial, nº 1, Serie II*, 1920. Óleo sobre lienzo, 27 x 36.5 cm. Imagen tomada de: Klint, H., Müller-Westermann, I., Widoff, J., Lomas, D., Rousseau, P. y Zander, H. (2013). *Hilma af Klint, pionera de la abstracción*. Málaga: Museo Picasso.

**Figura 102.** Hilma af Klint, *El punto de vista de Buda en la existencia mundana, nº 3a, Serie II*, 1920. Óleo sobre lienzo, 37 x 28 cm. Imagen tomada de: Klint, H., Müller-Westermann, I., Widoff, J., Lomas, D., Rousseau, P. y Zander, H. (2013). *Hilma af Klint, pionera de la abstracción*. Málaga: Museo Picasso.

**Figura 103.** Hilma af Klint, *El punto de vista judío en el nacimiento de Jesús, nº 2b, Serie II*, 1920. Óleo sobre lienzo, 36.5 x 27 cm. Imagen tomada de: Klint, H., Müller-Westermann, I., Widoff, J., Lomas, D., Rousseau, P. y Zander, H. (2013). *Hilma af Klint, pionera de la abstracción*. Málaga: Museo Picasso.

**Figura 104.** Hilma af Klint, *El punto de vista actual de los Mahatmas, nº 2a, Serie II*, 1920. Óleo sobre lienzo, 36.5 x 27 cm. Imagen tomada de: Klint, H., Müller-Westermann, I., Widoff, J., Lomas, D., Rousseau, P. y Zander, H. (2013). *Hilma af Klint, pionera de la abstracción*. Málaga: Museo Picasso.

**Figura 105.** Hilma af Klint, *La religión cristiana, nº 3d+, Serie II*, 1920. Óleo sobre lienzo, 37 x 27 cm. Imagen tomada de: Klint, H., Müller-Westermann, I., Widoff, J., Lomas, D., Rousseau, P. y Zander, H. (2013). *Hilma af Klint, pionera de la abstracción*. Málaga: Museo Picasso.

**Figura 106.** Hilma af Klint, *Las enseñanzas del budismo, nº 3d+, Serie II*, 1920. Óleo sobre lienzo, 37.5 x 28 cm. Imagen tomada de: Klint, H., Müller-Westermann, I., Widoff, J., Lomas, D., Rousseau, P. y Zander, H. (2013). *Hilma af Klint, pionera de la abstracción*. Málaga: Museo Picasso.

**Figura 107.** Hilma af Klint, *Los puntos de vista del judaísmo y el paganismo, nº 3b, Serie II*, 1920. Óleo sobre lienzo, 36.5 x 27 cm. Imagen tomada de: Klint, H., Müller-Westermann, I., Widoff, J., Lomas, D., Rousseau, P. y Zander, H. (2013). *Hilma af Klint, pionera de la abstracción*. Málaga: Museo Picasso.

**Figura 108.** Hilma af Klint, *El punto de vista mahometano, nº 3c, Serie II*, 1920. Óleo sobre lienzo, 36.5 x 27 cm. Imagen tomada de: Klint, H., Müller-Westermann, I., Widoff, J., Lomas, D., Rousseau, P. y Zander, H. (2013). *Hilma af Klint, pionera de la abstracción*. Málaga: Museo Picasso.

**Figura 109.** Joan Miró, *El nacimiento del mundo*, 1925. Óleo sobre tela, 250.8 x 200 cm. Recuperado de [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/joan-miro-the-birth-of-the-world/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/joan-miro-the-birth-of-the-world/)

**Figura 110.** Vasili Kandinsky, *Amarillo, Rojo y Azul*, 1925. Óleo sobre lienzo, 128 cm x 201.5 cm. Museo Nacional de Arte Moderno de París. Recuperado de <https://commons.wikimedia.org/w/index>.

**Figura 111.** William Cobbing, *El beso II* (clip del video), 2017. Video HD, 0.33 min. Recuperado de <https://vimeo.com/204060740>

**Figura 112.** Marcia Hafif, *Tinta sobre papel 11-6-1985, 1*, 2018. Tinta negra sobre papel, 33 x 24 cm.

**Figura 113.** Tauba Auerbach, *Encaje japonés de malla*, de Portfolio de muestras tipo, 2014. Serigrafía a doble cara, mancha de 38.6 x 27.1 cm sobre papel de 62.2 x 49.5 cm. MoMA (Museo de Arte Moderno), Nueva York (Estados Unidos). Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/194650>

**Figura 114.** Sol Lewitt, *Dibujo en la pared 343 A,B,C,D,E,F*, 1980. Crayón blanco sobre pared negra. MASS MoCA (Massachusetts Museum of Contemporary Art), Massachusetts. Recuperado de <https://massmoca.org/event/walldrawing343abcdef/>

**Figura 115.** Sophie Taeuber-Arp, *Composición con círculos*, 1934. Acuarela sobre papel, 26.0 x 35.0 cm. Recuperado de <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/67878/Sophie-Taeuber-Arp-Komposition-mit-Kreisen>

**Figura 116.** Fernando Zóbel, *Boceto I*, 1977. Óleo sobre lienzo. Imagen tomada de: Pérez Madero, R. (1978). *Zóbel: la serie blanca*. Madrid: Rayuela.

**Figura 117.** Anni Albers, *Sin título*, 1963. Litografía, 46.7 x 62.2 cm. Fundación Josef y Anni Albers, Bethany, Oklahoma (Estados Unidos). Fotografía realizada por Tim Nighswander/Imaging4Art. Recuperado de <https://annialbers.guggenheim-bilbao.eus/exposicion>

**Figura 118.** Josef Albers, *Transformación de un esquema n° 19*, 1950. Grabado con máquina sobre plástico laminado marrón, 43.2 x 57.2 cm. Fundación Josef y Anni



Albers, Bethany, Oklahoma (Estados Unidos). Recuperado de <https://albersfoundation.org/art/josef-albers/structural-constellations/#slide2>

**Figura 119.** Soledad Sevilla, *En el Retiro la que recita la poesía es ella*, 1991. Instalación. Recuperado de <http://www.soledadsevilla.com/inicio/en-el-retiro-la-que-recita-la-poesia-es-ella/>

**Figura 120.** William Turner, *Castillo de Norham, Sunrise*, 1845. Óleo sobre lienzo, 90.8 x 121.9 cm. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-norham-castle-sunrise-n01981>

**Figura 121.** Julio Le Parc, *Continuel lumière cylindre*, 1962/2016. Instalación, 205.0 x 205.0 x 37.0 cm. Recuperado de <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/45751/Julio-Le-Parc-Continuel-lumi%C3%A8re-cylindre#&gid=1&pid=1>

**Figura 122.** Luis Camnitzer, *La abolición del cine*, 1968. Aguafuerte, mancha de 45.1 x 45.7 cm sobre papel de 70 x 61.4 cm. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/76449>

**Figura 123.** Collage de varias imágenes. Según numeración del esquema:

1. Miquel Barceló, mural para la cúpula de la Sala de los Derechos Humanos y de la Alianza de las Civilizaciones del Palacio de las Naciones de Ginebra, inaugurada el 18 de noviembre de 2008. Compuesto por 737 piezas de aluminio sujetas sobre una estructura radial de acero, a la que se añadieron 6.000 kilos de resina epoxídica para realizar los relieves y las estalactitas; estas últimas se aseguraron al soporte mediante tornillos y se pintaron con una máquina de impulsión de pintura. Imagen tomada de: Barceló, M., Rey Rosa, R. y Torres, A. (2008).

*El mar de Barceló en la sala de los derechos humanos y de la alianza de civilizaciones de la ONU en Ginebra.* Barcelona: Península.

2. Olafur Eliasson, *Experimento de color nº 57*, 2014. Fotografía de Jens Ziehe. Recuperado de <https://olafureliasson.net/archive/exhibition/EXH102309/olafur-eliasson-turner-colour-experiments#slideshow>

3. Claudia Comte, *Gire y deslice 40, cyan*, 2017. Acrílico sobre lienzo, 40 cm de diámetro. Recuperado de [https://www.claudiacomte.ch/works/2304\\_turn\\_and\\_slip\\_cyan](https://www.claudiacomte.ch/works/2304_turn_and_slip_cyan)

4. Richard Long, *Círculos de mano de barro*, 1989. Impresión manual, dimensiones variables. Recuperado de <http://www.richardlong.org/Exhibitions/2011exhibitupgrades/nymudhand.html>

5. Bridget Riley, *Resplendor I*, 1962. Galería Nacional de Escocia, 2017. Recuperado de <https://edinburghartfestival.com/whats-on/detail/bridget-riley>

6. Younes Rahoun, *Fakhar*, 2015. Cerámica, pastel y polvo de oro, 35 cm de diámetro. Recuperado de <https://www.younesrahmoun.com/portfolio/works/fakhar/>

7. Emil Lukas, *Bola de agua #1567*, 2017. Galería Hosfelt, San Francisco. Hilo, madera, yeso, arpillera, clavos; 62.2 cm de diámetro, 10.2 cm de profundidad. Galería Hosfelt, San Francisco. Recuperado de <http://www.artsourceinc.com/tag/emily-budd/>

8. Helen Frankenthaler, *Día uno*, 1987. Aguafuerte, de una edición de 58, 65.5 x 62 cm. Recuperado de <https://www.kunzt.gallery/ES/arte/helen-frankenthaler-day-one/>

9. Sol LeWitt, *Dibujo en la pared #1180*, 1961. Rotulador negro sobre pared. Recuperado de <https://oss.adm.ntu.edu.sg/jng134/sol-lewitt-drawing-338/>

10. Karin Miller, *Ox Wagon Safari*, de la serie Mandalas, 2009. Imagen digital impresa, 76 x 76 cm. Recuperado de <http://www.karinmiller.co.za/mandalas/>

11. Elena Asíns, *Sin título ("Circunferencia")*, 1968-69. Mecnograma sobre papel vegetal, 34.7 x 24.4 cm. Colección de la artista. Fotografía de Joaquín Cortés/Román Lores. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/sin-titulo-circunferencia-0>

12. Adam Szentpétery, *Deformación I*, 2007. Óleo sobre tela, 190 cm de diámetro. Recuperado de <https://www.whiteweiss.com/en/exhibitions/detail/?dieloId=2772>

13. Claudia Comte, *Grand Ronk 2*, 2013. Acrílico sobre tela, 200 x 200 cm, 4 telas de 82 cm de diámetro cada una. Recuperado de [https://www.claudiacomte.ch/works/567\\_grand\\_ronk](https://www.claudiacomte.ch/works/567_grand_ronk)

14. Eusebio Sempere, *El reloj*, 1966. Familia Merino Guereño. Gouache sobre tabla, 25 x 24 cm. Familia Merino Guereño. Recuperado de <http://cartasaofelia.com/testing/Uploads/sempere4.jpg>

15. Bruce Nauman, *Sin título (Círculo de manos)*, 1996. Bronce, soldadura de plata y cobre, 115.5 x 71 x 70 cm desplegado (medidas variables). Galerías Nacionales de Escocia. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/nauman-untitled-hand-circle-ar00580>

16. Emma Kunz, *Dibujo nº 020*, 1939. Lápiz sobre papel, 79 x 79 cm. Centro Emma Kunz, Würenlos (Suiza). Recuperado de <https://hyperallergic.com/494251/emma-kunzs-visionary-drawings/>

17. Marcel Duchamp, Man Ray y Marc Allégret. *Anémic Cinéma* (clip del video), 1926. Película dadadista, surrealista o experimental; 7 min. La película muestra giros en espiral de dibujos animados (lo que Duchamp llamó *roto-reliefs*) alternados con juegos de palabras. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=mLCZo\\_1SOFM](https://www.youtube.com/watch?v=mLCZo_1SOFM)

18. Anish Kapoor, *Sombra II*, 2008. Aguafuerte sobre papel, de una edición de 35, 49 x 65 cm. Recuperado de <https://www.wengcontemporary.com/shop/product/shadow-ii>

19. Bridget Riley, *Sin título (Imagen ovalada)*, 1964. Captura de pantalla e impresión, de una edición de 50; mancha de 50.8 x 10.2 cm sobre papel de 76.3 x 35.5 cm. MoMA (Museo de Arte Moderno), Nueva York (Estados Unidos). Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/60712>

20. Hilma af Klint, *El cisne, n° 17, grupo IX/SUW/UW*, 1915. Óleo sobre lienzo, 150,5 x 151 cm. Imagen tomada de: Klint, H., Müller-Westermann, I., Widoff, J., Lomas, D., Rousseau, P. y Zander, H. (2013). *Hilma af Klint, pionera de la abstracción*. Málaga: Museo Picasso.

21. Younes Rahoun, *Markib-Zahra*, 2006. Papel de seda, LEDs, cables y electricidad; 150 cm de diámetro. Recuperado de <https://www.younesrahmoun.com/portfolio/works/markib-zahra/>

22. Jean Degottex, *Horsphere Arrache IV*, 1967. Spray sobre cartón, 120 x 80 cm. Colección particular, Suiza. Recuperado de <https://www.invaluable.com/auction-lot/currency-jean-degottex-1918-1988-horsphere-arrache-i-263-c-79f43a88ad#>

23. Julio Le Parc, *Continuel lumière cylindre*, 1962 -2016. Instalación, 205 x 205 x 37 cm. Recuperado de <https://>

[www.artbasel.com/catalog/artwork/45751/Julio-Le-Parc-Continuel-lumi%C3%A8re-cylindre#&gid=1&pid=1](http://www.artbasel.com/catalog/artwork/45751/Julio-Le-Parc-Continuel-lumi%C3%A8re-cylindre#&gid=1&pid=1)

24. Younes Rahoun, *Subha*, 2004. Bulbos, telas y electricidad; 350 cm de diámetro. Recuperado de <https://www.younesrahmoun.com/portfolio/works/subha/>

25. José María Yturralde, *Aeon*, de la serie *Enso*, 2017. Acrílico sobre lienzo, 190 x 190 cm. Recuperado de <http://es.javierlopezferfrances.com/artists/jose-maria-yturralde/#/images/18/>

26. Olafur Eliasson, *Tus expectativas glaciales*, 2012. Vistas de la intervención en Kvadrat, Ebeltoft (Dinamarca) en 2012. Fotografía realizada por Annabel Elston. Recuperado de <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK107242/your-glacial-expectations>

**Figura 124.** Mel Bochner, *Reglas de Inferencia*, 1974. Agua-tinta. MoMA (Museo de Arte Moderno), Nueva York (Estados Unidos). Recuperado de [https://www.moma.org/collection/works/59749?sov\\_referrer=art\\_term&art\\_term\\_id=25](https://www.moma.org/collection/works/59749?sov_referrer=art_term&art_term_id=25)

**Figura 125.** Olafur Eliasson, *En la vida real* (detalle), exposición programada para el 11 de julio 2020 en la Tate Modern, Londres. Recuperado de <https://olafureliasson.net/>

**Figura 126.** Ralf Baecker, *Diseño de memoria de acceso aleatorio*, 2016. Pieza exhibida en la exposición *DIA-LOGOS. Ramon Llull y el Ars Combinatoria* celebrada entre el 7 de marzo y el 5 de agosto de 2018 en el ZKM (Centro de Arte y Medios de Comunicación de Karlsruhe) en Alemania. Recuperado de [https://zkm.de/media/file/en/credits\\_dia-logos\\_eng.pdf](https://zkm.de/media/file/en/credits_dia-logos_eng.pdf)

**Figura 127.** Otto Piene, *Light Ballet*, 2017. Pieza exhibida en la exposición *DIA-LOGOS. Ramon Llull y el Ars*



*Combinatoria* celebrada entre el 7 de marzo y el 5 de agosto de 2018 en el ZKM (Centro de Arte y Medios de Comunicación de Karlsruhe) en Alemania. Recuperado de [https://zkm.de/media/file/en/credits\\_dia-logos\\_eng.pdf](https://zkm.de/media/file/en/credits_dia-logos_eng.pdf). Fotografía realizada por Timo Ohler en la exposición en la galería Sprüth Magers de Berlin en 2017.

**Figura 128.** Daniel Libeskind, *Casa virtual- Modelo*, 1997. Pieza exhibida en la exposición *DIA-LOGOS. Ramon Llull y el Ars Combinatoria* celebrada entre el 7 de marzo y el 5 de agosto de 2018 en el ZKM (Centro de Arte y Medios de Comunicación de Karlsruhe) en Alemania. Fotografía realizada por Sebastian Pfuetze. Recuperado de [https://zkm.de/media/file/en/credits\\_dia-logos\\_eng.pdf](https://zkm.de/media/file/en/credits_dia-logos_eng.pdf)

**Figura 129.** Bruce Nauman, *El verdadero artista ayuda al mundo revelando verdades místicas*, 1967. Tubo de neón con marco de suspensión de tubo de vidrio transparente, 149.9 x 137.9 x 5.1 cm. Philadelphia Museum of Art. Imagen tomada de: Plagens, P. (2014). *Bruce Nauman: the true artist*. London: Phaidon.

**Figura 130.** Donald Judd, *Sin título, n° 85-065*, 1985. Aluminio, 30 x 120 x 30 cm. Fundación Hermann y Margrit Rupf, Kunstmuseum, Berna (Suiza). Recuperado de <https://www.guggenheim-bilbao.eus/aprende/mundo-escolar/guias-para-educadores/sin-titulo-n-o-85-065-untitled-no-85-065-1985>

**Figura 131.** Tomáš Medek, *Uroboros*, 2008. Acero inoxidable, 700 x 700 x 280 cm. Arcelor Mittal Distribución de Saint-Brice-Courcelles, cerca de Reims (Francia). Recuperado de <https://www.fleragallery.com/portfolio/uroboros/tomas-medek-uroboros/>

**Figura 132.** Mery Sales, *Preludio 1930*, 2012. Óleo sobre lienzo. Imagen tomada de: Piñas, C., Gallego, V. y Sales, M. (2012). *Surge amica mea et veni: Razón poética*,

*María Zambrano. Razón pictórica, Mery Sales.* Sala de la Muralla/CMRPESET [08/05/2012 – 05/06/2012]. Valencia: Universidad de Valencia. Colegio Mayor Rector Peset.

**Figura 133.** Tatuaje realizado por Jon Koon para Artistic Studio Hair And Tattoo. Recuperado de <https://www.pinterest.es/pin/465278205249528298/>

**Figura 134.** Subasta del *Salvator Mundi* de Leonardo da Vinci, el 15 de noviembre de 2017 en la sala Christie's de Nueva York (Estados Unidos). Recuperado de <http://bnphu.gob.do/enterate/informaciones-recientes/internacionales/item/220-el-mercado-del-arte-crece-en-2017-tras-dos-anos-de-perdidas>

**Figura 135.** Marcel Broodthaers, *Carte du monde poétique*, 1968. Papel impreso y corrección con tinta. Imagen tomada de: Broodthaers, M. et al. (2016). *Marcel Broodthaers: una retrospectiva*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

**Figura 136.** Marina Abramovich, *Los labios de Thomas*, 1975 (publicado en 1994). Gelatina de plata con inserto de tipografía, pegado sobre panel; imagen (fotografía) de 30.8 x 40.6 cm; papel (fotografía) de 34 x 43.5 cm; marco (fotografía) de 49.5 x 59.7 x 2.5 cm; papel (texto) de 24.8 x 17.1 cm; marco (texto) de 26 x 18.4 x 2.5 cm. Museo Guggenheim, Nueva York (Estados Unidos). Recuperado de <https://www.guggenheim.org/artwork/5176>

**Figura 137.** Muhannad Shono, *Máquina ritual*, 2018. Pieza exhibida en la exposición *Espiritual-Digital*, celebrada del 22 de febrero al 5 de mayo de 2019 en la Kunstverein Wolfsburg, Wolfsburg (Alemania). Recuperado de <http://kunstaspekte.art/event/spiritual-digital>

**Figura 138.** Ai Weiwei y Olafur Eliasson, *Moon* (clip de video), 2013-17. Proyecto de dibujo colaborativo a través de

una plataforma de conexión en línea internacional. Página del proyecto: <http://www.moonmoonmoonmoon.com>. Recuperado de <https://rachelmarsden.blog/2013/11/12/moon-by-ai-weiwei-and-olafur-eliasson/>

**Figura 139.** Rémy Zaugg, *Pero yo te veo (azul)*, 1994-2000. Pintura acrílica, letras estarcidas sobre aluminio y barniz transparente; 66.4 × 56.7 × 2.7 cm. MUDAM (Museo de Arte Moderno Gran Duque Juan), Luxemburgo. Recuperado de <https://expoartemadrid.com/2016/05/02/remy-zaugg/>

**Figura 140.** Elena Asins, *Dolmen 3*, 1994. Collage de cartón pluma sobre cartulina; 59 x 49 cm, marco de 59,5 x 49,5 cm. Recuperado de <http://fundacionhelgadealvear.es/catalogo/dolmen-3/>

**Figura 141.** Yves Klein escenificando su *Salto al vacío* en Rue Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses, en 1960. Fotografía de Harry Shunk- John Kender. Imagen tomada de: Klein, Y. y Ottmann, K. (2010). *Yves Klein: obras y escritos*. Barcelona: Polígrafa.

## REFERENCIAS

### 1. Libros

Adorno, T. (2006). *Minima moralia: reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Ediciones Akal.

Barceló, M., Rey Rosa, R. y Torres, A. (2008). *El mar de Barceló en la sala de los derechos humanos y de la alianza de civilizaciones de la ONU en Ginebra*. Barcelona: Península.

Battcock, G. (1977). *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: Gustavo Gili.

Cereceda Sánchez, M. (2008). *Problemas del arte contemporáneo: curso de filosofía del arte en 15 lecciones*. Murcia: Cendeac.

Danto, A. C. (1999). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.

Dean, T., Todolí, V., & Enguita Mayo, N. (2013). *De mar en mar: the sea works of Tacita Dean, [30 October 2013-12 January 2014, Fundación Botín, Santander]*. Santander: Fundación Botín.

Dondis, D. A. (2010). *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Editorial G. Gili.

Eliasson, O. (2018). *Olafur Eliasson: experience*. Londres: Phaidon Press.

Ferrara, A. (2014). *El horizonte democrático. El hiperpluralismo y la renovación del liberalismo político*. Barcelona: Herder.

- Formaggio, D. (1976). *Arte*. Barcelona: Editorial Labor.
- Fuster, J. (1957). *El descrédito de la realidad*. Barcelona: Seix Barral.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra.
- García-Baró López, M. (1993). *Ensayos sobre lo absoluto*. Madrid: Caparrós.
- Golding, J. (2003). *Caminos a lo absoluto: Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Madrid: Turner.
- Guasch, A. (2016). *El Arte en la era de lo global, 1989-2015*. Madrid: Alianza Editorial.
- Guasch, A. M., Buchloh, B., Kuspit, D., Crow, T., Danto, A., Foster, H. y Crimp, D. (2006). *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*. Murcia: Cendeac.
- Judd, D. (2000). *Donald Judd Colorist*, Ostfildern-Ruit: Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Kandinsky, V. (2004). *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. (1ª ed., 16ª imp.). Barcelona: Paidós.
- Klein, Y. y Ottmann, K. (2010). *Yves Klein: obras y escritos*. Barcelona: Polígrafa.
- Klint, H., Müller-Westermann, I., Widoff, J., Lomas, D., Rousseau, P. y Zander, H. (2013). *Hilma af Klint, pionera de la abstracción*. Málaga: Museo Picasso.



- Kuspit, D. (2007). *Emociones extremas: pathos espiritual y sexual en el arte de vanguardia*. Madrid: Abada Editores.
- Longino y Gil Bera, E. (2014). *De lo sublime*. Barcelona: Acantilado.
- Lozano Bartolozzi, M. (1990). *Las claves del arte abstracto*. Barcelona: Planeta.
- Martínez, P. (2012). *Urban art made in BCN*. Sant Adrià de Besòs, Barcelona: Monsa.
- Merleau-Ponty. (2013). *El ojo y el espíritu*. Madrid: Trotta.
- Millán Puelles, A. (2014). *Sobre el hombre y la sociedad* (1976). Madrid: Rialp.
- Newman, B. (2012). La imagen plásmica. *Arte Y Parte*, 60, 90,91,99,101,103,108,112,119,121,134,136. Artículo.
- Paz, O. (1973). *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza.
- Pérez Madero, R. (1978). *Zóbel: la serie blanca*. Madrid: Rayuela.
- Picazo, G. y García Cortés, J. M. (2001). *El instante eterno: arte y espiritualidad en el cambio de milenio*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Plagens, P. (2014). *Bruce Nauman: the true artist*. London: Phaidon.
- Rastier, F. y Ballón Aguirre, E. (2017). *La creación artística: la imagen, el lenguaje y lo virtual*. Madrid: Casimiro.

- Rose, B. (ed.). (1991) *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Rosenblum, R. (1993). *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico: de Friedrich a Rothko*. Madrid: Alianza.
- Rothko, M. (2003). *Mark Rothko*. Köln: Taschen.
- Sánchez Ferlosio, R. (1986). *Mientras no cambien los dioses nada ha cambiado*. Madrid: Alianza.
- Stein, G. (1993). *Geography and plays*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Zambrano, M. (2000). *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza.
- Zambrano, M. (2001). *Filosofía y poesía* (3ª ed., 1ª reimp. en FCE-España). México (etc.): Fondo de Cultura Económica.

## 2. Catálogos de exposiciones

Broodthaers, M. et al. (2016). *Marcel Broodthaers: una retrospectiva*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Chillida, E. (2006). *Eduardo Chillida*. Santander: Fundación Marcelino Botín.

García, D. (2018). *Segunda vez que siempre es la primera*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Klint, H., Müller-Westermann, I., Widoff, J., Lomas, D., Rousseau, P. y Zander, H. (2013). *Hilma af Klint, pionera de la abstracción*. Málaga: Museo Picasso.

Laib, W. (2007). *Wolfgang Laib : [catálogo de exposición] abril-julio 2007*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Piñas, C., Gallego, V. y Sales, M. (2012). *Surge amica mea et veni: Razón poética, María Zambrano. Razón pictórica, Mery Sales*. Sala de la Muralla/CMRPESET [08/05/2012 – 05/06/2012]. Valencia: Universidad de Valencia. Colegio Mayor Rector Peset.

Molins Nubiola, M. (2004). *Diario rayado. Catálogo de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX). Recuperado de <http://www.jorditeixidor.com/control/upload/Geometr%C3%ADa%20musical.pdf>.

Orozco, G. (2006). *Gabriel Orozco: [exposición]*. México: Turner.

Zeitlin, M. y Teixidor, J. (1997). *El lugar de la ausencia: Arizona State University Art Museum, November*

8, 1997-February 1998. *Catálogo del Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana. Recuperado de <http://www.jorditeixidor.com/control/upload/El%20lugar%20de%20la%20ausencia.pdf>

### 3. Artículos en publicaciones periódicas

Álvarez-Gómez, M. (2004). La pretensión ontológica del pluralismo. *Azafea. Revista de Filosofía*, 6, 61-111. Recuperado de <http://revistas.usal.es/index.php/0213-3563/article/view/4745>

Pasi, M. (2014). Hilma af Klint, esoterismo occidental y el problema de la creatividad artística moderna. *Boletín de arte*, 35, 43-59. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4858417>

Piñero Gil, E. (2003). Las óperas feministas de Gertrude Stein. *Dossiers feministes*, 7, 65-82. Recuperado de <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/729>

Smith, R. (2008). Abstracción y finitud: educación, azar y democracia. *Ethos educativo. Revista cuatrimestral de educación*, 41, 7-25. Recuperado de <http://www.imced.edu.mx/Ethos/Archivo/41-7.pdf>

Vilar, G. (2004). La crítica de arte hoy: del mundo del arte como sociedad civil a la república de las artes. *La Puerta FBA*, 1, 120-126. Barcelona: Facultad de Bellas Artes. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/20019>



#### 4. Entrevistas en publicaciones periódicas

Espino, L. (8 de junio de 2018). No me interesa la obra de arte como objeto. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/revista/arte/Nuria-Guell-No-me-interesa-la-obra-de-arte-como-objeto/41149>

Guzmán, A. (28 de mayo de 2018). Me interesa la mujer y su representación en la Historia del Arte. *Andalucía Información Jaén*. Recuperado de <https://andaluciainformacion.es/jaen/757372/me-interesa-la-mujer-y-su-representacion-en-la-historia-del-arte/>

Iglesia, A.M. (6 de mayo de 2018). Me interesa indagar sobre qué puede hacer el arte ante el dolor de los demás. *Librújula*. Recuperado de <http://www.librújula.com/entrevistas/2124-me-interesa-indagar-sobre-que-puede-hacer-el-arte-ante-el-dolor-de-los-demas>

López, I. (11 de enero de 2019) Me interesa lo que queda fuera de la historia del arte. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Rosalind-Krauss-Me-interesa-lo-que-queda-fuera-de-la-historia-del-arte>

Santos, J. (16 de enero de 2017). Sólo me interesa el arte visionario en la medida en que está involucrado en luchas inmanentes. *A\*DESK*. Recuperado de <https://a-desk.org/magazine/solo-me-interesa-el-arte/>

Serra, C. (1 de junio de 2002). Me interesa más la actitud que el arte. *El País: Babelia*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2002/06/01/babelia/1022886372\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/06/01/babelia/1022886372_850215.html)

## 5. Documentación electrónica

Absoluto (Sin fecha). En *Wikipedia*. Recuperado el 19 de marzo de 2019 de <https://es.wikipedia.org/wiki/Absoluto>

Absoluto. Metafísica (Sin fecha). En *Wikipedia*. Recuperado el 19 de marzo de 2019 de [https://es.wikipedia.org/wiki/Absoluto\\_\(metaf%C3%ADsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Absoluto_(metaf%C3%ADsica))

Abstracción (Sin fecha). En *Wikipedia*. Recuperado el 21 de marzo de 2019 de <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Especial:Buscar&search=abstraccion&fulltext=1&profile=default&ns0=1&ns100=1&ns104=1>

Abstracción. Filosofía (Sin fecha). En *Wikipedia*. Recuperado el 21 de marzo de 2019 de [https://es.wikipedia.org/wiki/Abstracci%C3%B3n\\_\(filosof%C3%ADa\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Abstracci%C3%B3n_(filosof%C3%ADa))

Abstracción. Informática (Sin fecha). En *Wikipedia*. Recuperado el 21 de marzo de 2019 de [https://es.wikipedia.org/wiki/Abstracci%C3%B3n\\_\(inform%C3%A1tica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Abstracci%C3%B3n_(inform%C3%A1tica))

Abstracción. Psicología (Sin fecha). En *Wikipedia*. Recuperado el 21 de marzo de 2019 de [https://es.wikipedia.org/wiki/Abstracci%C3%B3n\\_\(psicolog%C3%ADa\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Abstracci%C3%B3n_(psicolog%C3%ADa))

Arte abstracto (Sin fecha). En *Wikipedia*. Recuperado el 22 de marzo de 2019 de [https://es.wikipedia.org/wiki/Arte\\_abstracto](https://es.wikipedia.org/wiki/Arte_abstracto)

## 6. Diccionarios y libros de consulta

Alarcón Álvarez, E. (2003). *Diccionario de informática e Internet* (2ª reimp.). Madrid: Anaya Multimedia.

Audi, R. (2004). *Diccionario Akal de filosofía*. Madrid: Akal.

Butin, H. (2009). *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. Madrid: Abada.

Corominas, Joan; Pascual, José A. (1984). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (reimp.). Madrid: Gredos.

Ferrater Mora, J., García Belsunce, E. y Olaso, E. (2008). *Diccionario de filosofía abreviado*. Barcelona: Edhasa.

Ferrater Mora, J. (1965). *Diccionario de filosofía* (5ª ed.). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Galimberti, U. (2002). *Diccionario de psicología* (1ª ed. en español). México: Siglo XXI.

Gambra, R. (1994). *Historia sencilla de la Filosofía*. Madrid: Ediciones Rialp.

Henckmann, W. y Lotter, K. (1998). *Diccionario de estética*. Barcelona: Crítica.

Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española (2013). *Mapa de diccionarios* [en línea]. Recuperado de <http://web.frl.es/ntllet>

Moliner, M. (1983). *Diccionario de uso del español* (reimp.). Madrid: Gredos.

Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.2ª ed.) [en línea]. Recuperado de <https://dle.rae>.

Seco, M., Andrés, O. y Ramos González, G. (2011). *Diccionario del español actual* (2ª ed. act.). Madrid: Aguilar.

## 7. Fuentes secundarias

Farber, M. (1940). The ideal of a presuppositionless Philosophy. *Philosophical Essays in Memory of E. Husserl*. Cambridge: Harvard University Press.

Heimsoeth, H. (1939). *La Metafísica Moderna*. Madrid: Revista de Occidente.

James, W. (Sin fecha). *Varieties of Religious Experience*. Nueva York, Modern Library.

Kosuth, J. (1969). Art After Philosophy. *Studio International*, 178, 915-917.

Meissner, W. (1992). *Ignatius of Loyola: The Psychology of a Saint*. New Haven/Londres: Yale University Press.

Mondrian, P. (1993). *Purely Abstract Art [1926], The New Art -The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*. Nueva York, Da Capo Press.

Motherwell, R. (1992). *The Collected Writings of Robert Motherwell*. Oxford/Nueva York: Oxford University Press.



## 8. Bibliografía consultada

Adorno, T., Tiedemann, R. y Brotons Muñoz, A. (2005). *Dialéctica negativa; La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal.

Alonso Martos, A. y Jiménez Redondo, M. (2009). *Figuraciones contemporáneas de lo absoluto*. Valencia: Oberta. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=568673>

Badiou, A. (2015). 15 Tesis Sobre El Arte Contemporáneo. *Adamar. Revista de Creación*, 53(9), 266–276.

Baudrillard, J. (2005). *El Complot del Arte: ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Bauman, Z. (2005). *Identidad*. Madrid: Editorial Losada.

Bauman, Z. (2007). *Arte, ¿líquido?*. Madrid: Sequitur.

Berger, J. (2006). *Mirar*. Madrid: Gustavo Gili.

Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Berger, J. y Vázquez, P. (2014). *La apariencia de las cosas: ensayos y artículos escogidos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bozal, V. (2010). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor.

Bravo, V. (1998). La verdad, la mentira y el poder creador lenguaje. *Cuadernos del Ateneo*, 5. 23–27.

Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.

- Brea, J. L. (2009). *Un ruido secreto: el arte en la era póstuma de la cultura*. Recuperado en <https://www.ddooss.org/libros/brea.pdf>
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal.
- Buck Morss, S. (1981). *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Burke, E. (2005). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza Editorial. Cage, J., Hidalgo, J. y Pedraza, P. (2002). *Silencio*. Madrid: Árdora.
- Chillida, E. (1994). *Preguntas. Discurso del Académico Honorario Electo Excelentísimo Sr. D. Eduardo Chillida*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Chillida, E. (2016). *Escritos*. Madrid: La Fábrica.
- Colinas, A. (2015). El reto de un humanismo de lo absoluto. *Revista de Occidente*, 413, 146-150.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1985). *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia* (ed. amp.). Barcelona: Paidós.
- Díaz, J. A. (2010). Lo absoluto del saber absoluto. *Eidos: Revista de Filosofía*, 11, 11-34.
- Didi-Huberman, G., Chérourx, C. y Arnaldo, J. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

- Ferreyra, J. (2010). Kojève y Deleuze: antropología y ontología en el absoluto hegeliano. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 16, 153-172. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v16i0.1574>
- Fischer, E. (1970). La libertad del arte. *Convivium. Revista de Filosofía*, 32, 17-24. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/Convivium/article/view/76385/98594>.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y. y Buchloh, B. (2006). *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Tres Cantos (Madrid): Akal.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- Gadamer, H. (2015). *Verdad y método*. (Vol. 2). (9ª ed.). Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H. y Argullol, R. (2009). *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, H. (1998). *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós.
- Gaete Cáceres, M. A. (2014). Ad infinitum: implicaciones de lo sublime en la contemporaneidad. *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, 56, 53-68. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5014012>
- Gray, J. (2006). *Contra el progreso y otras ilusiones*. Barcelona: Paidós.

- Guasch, A. M. (2012). *La crítica discrepante: entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2011)*. Madrid: Cátedra.
- Haas, A. M. (2009). *Viento de lo absoluto: ¿existe una sabiduría mística de la posmodernidad?*. Madrid: Siruela.
- Hernández Belver, M. y Prada, J. L. (1998). La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 84, 45-63.
- Herzog, W. (2010). Sobre lo absoluto, lo sublime y la verdad extática. *El Ángel Exterminador. Revista Digital de Cine*, (19). Recuperado de <http://elangelexterminador.com.ar/articulosnro.19/herzogtrad.html>
- Jouannais, J.-Y., Vila-Matas, E. y Ollo Razquin, C. (2014). *Artistas sin obra: "I would prefer not to"*. Barcelona: Acantilado.
- Kandinsky, V. (2003). *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos* (1ª ed.). Buenos Aires: Paidós.
- Koestler, A. (1983). *En busca de lo absoluto: escritos seleccionados en comentarios del autor* (2ª ed.). Barcelona: Kairós.
- Kultermann, U. (1998). La construcción de la libertad. Una reevaluación del arte de Yves Klein. *Goya: Revista de Arte*, 265-266, 303-312.
- Lesmes, D., Cabello, G. y Masso y Castilla, J. (2017). *Georges Didi-Huberman: Imágenes, historia y pensamiento*. Barcelona: Anthropos.

- Liñán, J. (2009). Representación, concepto y formalismo. Gadamer, Kosuth y la desmaterialización de la obra artística. *Ideas y Valores*, 58(140), 197-216. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/36577/38493>
- Lipovetsky, G. y Moya, A.-P. (2016). *De la ligereza: hacia una civilización de lo ligero*. Barcelona: Anagrama.
- Mancuso, H. (2007). Veritas in dictum: El significado de lo absoluto y su expresión simbólica. *AdVersuS: Revista de Semiótica*, 8. Recuperado de [http://www.adversus.org/indice/nro8-9/articulos/articulo\\_mancuso.htm](http://www.adversus.org/indice/nro8-9/articulos/articulo_mancuso.htm).
- Martínez Moro, J. (2011). *Crítica de la razón plástica: método y materialidad en el arte moderno y contemporáneo*. Gijón: Trea.
- Minera, M. (17 de abril de 2015). Busco ir a la esencia del universo: Entrevista a Eduardo Terrazas. *El País: Babelia*. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2015/04/09/babelia/1428587816\\_705960.html](https://elpais.com/cultura/2015/04/09/babelia/1428587816_705960.html)
- Nancy, J. L. (1996). *La experiencia de la libertad*. Barcelona: Paidós.
- Navalón, N., Mañas, A. y Cháfer, T. (2017) heroínas de una sociedad misógina. Teresa de Jesús atrincherada en la morada. Mística en el arte contemporáneo. *BRAC - Barcelona Research Art Creation*, 5(1), 17-44. doi: 10.17583/brac.2017.2365
- Novalis y Arnaldo, J. (1994). *Fragmentos para una teoría romántica del arte* (2ª ed.). Madrid: Tecnos.



- Pérez-Salazar Resano, C. (2007). Unidades fraseológicas y diacronía: sobre las fórmulas negativas 'de ninguna manera y en absoluto'. *Estudios Humanísticos. Filología*, 29, 253-281. Recuperado de <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/EEHHFilologia/article/view/2819/1996>
- Prada, J. M. (2008). La creatividad de la multitud conectada y el sentido del arte en el contexto de la Web 2.0. *Estudios Visuales: Ensayo, Teoría Y Crítica de La Cultura Visual Y El Arte Contemporáneo*, 5, 66-79.
- Rojo, G. T. (2011). De la ilustración al idealismo postkantiano. *Ars Brevis*, 17, 150-174. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/ArsBrevis/article/view/256939>
- Steiner, G., Tabuyo, M. y López Tobajas, A. (2001). *Nostalgia del absoluto*. Madrid: Siruela.
- Steyerl, H. (2010). Aesthetics of Resistance. *maHKUzine: Journal of Artistic Research*, 8, 31-37. Recuperado de [http://www.mahku.nl/download/maHKUzine08\\_web.pdf](http://www.mahku.nl/download/maHKUzine08_web.pdf)
- Vilar, G. (2005). *Las razones del arte*. Madrid: A. Machado Libros.
- Vilar, G. (2010). *Desartización: paradojas del arte sin fin*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Zourabichvili, F. y Agoff, I. (2004). *Deleuze: una filosofía del acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu.

**Figura 141.**

Yves Klein escenificando su *Salto al vacío* en Rue Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses, en 1960.











Tesis Doctoral  
presentada por  
Olalla Colás

Bajo la dirección de  
María del Mar  
Bernal Pérez

